

# हिन्दी के प्रतिनिधि नाटकों का शैली वैज्ञानिक अध्ययन

प्रयाग विश्वविद्यालय की डी० फिल० उपाधि के लिए प्रस्तुत

## शोध प्रबन्ध

प्रस्तुत करीं  
(कु०) रीता सिंह

निर्देशक  
डा० हरदेव बाहरी



हिन्दी विभाग  
प्रयाग विश्व विद्यालय, इलाहाबाद  
१९७९



## विषय सूची

विषय	पृष्ठ
भूमिका	1
<u>प्रथम अध्याय: अभिव्यक्ति और भाव</u>	
1- ध्वनि और भाव	9
2- भावों की वाकिक अभिव्यक्ति	54
<u>दूसरा अध्याय: शब्द-प्रयोग</u>	
1- तत्सम, तदभव, देशी तथा विदेशी शब्द	113
2- अशिष्ट शब्द	135
3- अभ्यास शब्द	142
4- पुनरुक्त शब्द	147
5- युग्म शब्द	166
6- सवचरी शब्द	175
7- समास	187
8- उपसर्ग तथा प्रत्यय	206
9- <u>तीसरा अध्याय: पद-प्रयोग</u>	
1- संज्ञा	238
2- सर्वनाम	253
3- विशेषण	268
4- क्रिया	283
5- क्रियाविशेषण	312

6- सम्बन्ध बोधक	324
7- समुच्चय बोधक	353
8- विस्मयादिबोधक	368

#### चौथा अध्याय: वाक्यगत शैली

1- पदबंध या वाक्यांश	378
2- मुहावरा प्रयोग	400
3- एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्य	408
4- पूर्ण वाक्य	420
5- अपूर्ण वाक्य	429
6- नकारात्मक वाक्य	440
7- प्रश्नात्मक वाक्य	448
8- औपचारिक वाक्य	454
9- परस्परवाचिता	461
10- सरल, मिश्र व संयुक्त वाक्य	479

#### पाँचवा अध्याय: कथन शैली

1- कथागत प्रयोग	496
2- सूक्तियाँ	502
3- नाटकीय स्थिति के कथन	507
4- स्वगत कथन	512
5- कथोपकथन	515
6- गीत और पद्य	550

છઠા અધ્યાય:ભાષા-ભેદ

- |                      |     |
|----------------------|-----|
| 1- પાત્રાનુસાર ભાષા  | 563 |
| 2- પ્રસંગાનુસાર ભાષા | 595 |

સાતઠ્ઠા અધ્યાય:ઝાલકારિક શૈલી

- |               |     |
|---------------|-----|
| 1- શબ્દ શક્તિ | 610 |
| 2- ઝલકાર      | 627 |
| 3- વિચ્છેદ    | 648 |
| 4- પ્રતીક     | 663 |

ઝાઠઠ્ઠા અધ્યાય:રસ

- |       |     |
|-------|-----|
| 1- રસ | 669 |
|-------|-----|

નવઠ્ઠા અધ્યાય:શૈલી ચિન્હ

- |               |     |
|---------------|-----|
| 1- શૈલી ચિન્હ | 683 |
|---------------|-----|

દસઠ્ઠા અધ્યાય:ઉપસંહાર

- |            |     |
|------------|-----|
| 1- ઉપસંહાર | 700 |
|------------|-----|

## भूमिका =====

### शैली :

हिन्दी साहित्य में 'शैली' शब्द का प्रयोग सामान्यतः 'साहित्यिक अभिव्यक्ति के ढंग या तरीके' अर्थ में होता है। संस्कृत साहित्य में शैली के स्थान पर मिलता-जुलता शब्द 'रीति' प्रयुक्त होता है। रीति और शैली शब्द एक दूसरे के पर्यायवाची हैं, फिर भी इनमें भिन्नता है। रीति में काव्य के वस्तुत्व की प्रधानता रहती है, और शैली में वस्तुत्व व साहित्यकार के व्यक्तित्व दोनों का सम्मिलित स्म रहता है। इस प्रकार शैली साहित्यकार की व्यक्तित्व विशेषताओं तथा उसके साहित्य में निहित भाषा की प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष विशेषताओं से सम्बन्धित है। शैली साहित्यकार के व्यक्तित्व से काफी प्रभावित होती है। साहित्यकार का जिस प्रकार का व्यक्तित्व होगा, उसके अभिव्यक्ति का ढंग भी उसी प्रकार का होगा।

शैली के विषय में शैली वैज्ञानिकों के निम्नलिखित विचार हैं :

'शैली भाषा की उस विशेषता का नाम है जो किसी के

भाव अथवा विचार को ठीक ठीक व्यक्त करती है' - मरी<sup>1</sup>

'शैली का अर्थ कलात्मक अभिव्यक्ति में व्यक्तित्व की विद्यमानता है'

- शेरन<sup>2</sup>

'शैली रचना का वह उच्च और सक्रिय सिद्धान्त है, जिसके द्वारा लेखक अपने विषय की गहराई में उतर कर विषय के अंतर्गत उद्घाटन करता है' - भेटे<sup>3</sup>

1. Style is a quality of language which communicates precisely emotions or thoughts.
2. The term 'style' simply indicates the presence of Personality in the manner of artistic expression.
3. Style as a higher and active principle of composition by which the writer penetrates and reveals the inner form of his subject.

उपर्युक्त परिभाषाओं में किसी में शैली को अभिव्यक्ति से, किसी में व्यक्तित्व से और किसी में विषयवस्तु से जोड़ा है परंतु मेरे विचार में शैली लेखक की साहित्यिक अभिव्यक्ति का विशिष्ट ढंग है, जिस पर लेखक के व्यक्तित्व की छाप रहती है। शैली में वे सामान्य तत्व नहीं सम्मिलित हैं, जो सामान्यतः व्यवहृत होते हैं, बल्कि शैली में उन विशिष्टताओं को लिया जाता है, जिसको लेखक विशेष में अपनाया है।

### शैली विज्ञान

शैली विज्ञान साहित्यकार की शैली का वैज्ञानिक ढंग से अध्ययन करता है। 'शैली' शब्द का प्रयोग साहित्य के संदर्भ में होता है, अतः शैलीविज्ञान भी साहित्यिक भाषा से जुड़ा है। शैली विज्ञान साहित्य में निहित विशिष्टताओं का अध्ययन तथा विश्लेषण करता है।

इस विषय में शैली वैज्ञानिकों के विचार निम्नलिखित हैं :

'शैली विज्ञान का मुख्य प्रयोजन है एक पाठ का व्यवस्थित और सांगोपांग विवरण प्रस्तुत करना' (Crystal 1972. 112).

'शैली विज्ञान भाषागत अभिव्यक्तियों को उन विशेषताओं का अध्ययन करता है जो पाठक पर अपने सोचने के ढंग को आरोपित करने के लिए वक्ता द्वारा व्यवहार में लायी जाती है। इस प्रकार शैली विज्ञान शैलीगत उपकरणों की सत्ता के अन्वेषण तक सीमित है, वह वैक्य व्यवस्था करता है, मूल्यांकन नहीं' (Riffaterre 1964).

उपर्युक्त परिभाषाओं में शैली वैज्ञानिकों में शैलीविज्ञान की शैली के वैज्ञानिक अध्ययन से सम्बद्ध किया है। मेरी दृष्टि में शैलीविज्ञान भाषा प्रयोग की विशिष्टता से सम्बद्ध है। बात वैसे कही है। कई ढंग हैं। प्रत्येक भाषा में अभिव्यक्ति की अनन्त समर्थाता है। कोई

लेखक इस संभारिता का कैसे, कहाँ तक और क्यों उपयोग करता है, यहाँ शैलीविज्ञान का मुख्य विषय है। लेखक किसी विशेष प्रसंग में, किसी विशेष भाव की अभिव्यक्ति में, भाषा के भंडार से किन शब्दों का चयन करता है, उन शब्दों का कैसे और किस सीमा तक संयोजन करता है, किसी स्थिति के साथ भाषा क्यों बदल जाती है।

शैली पर लेखक की मोहर होती है, कोई छोटे - छोटे सरल वाक्य लिखते हैं, कोई जटिल, कोई सरल शब्दों का प्रयोग करते हैं, कोई पीछताऊ, कोई विदेशी शब्दों से परहेज करता है, कोई संस्कृत शब्दों में, किसी में अभिज्ञा शक्ति मिलती है, किसी में लक्षणा, किसी में व्यंजना। कोई बड़ी लचीदार कवित्वपूर्ण भाषा का प्रयोग करता है, कोई सीधी - सादी गद्यात्मक भाषा लिखता है। किसी में भावों का प्रधान्य है, तो किसी में विचारों का। किसी में लालित्य है, तो किसी में गाम्भीर्य। कोई अपनी भाषा को सजाने के लिए अलंकारों की भरमार कर देता है, कोई मुहावरों का, कोई गद्य को पद्यमय बना देता है, कोई पद्य को गद्यात्मक कर देता है। कोई जनबुझकर अर्थ की उलझन या द्विविधा पैदा करता है किसी की रचना में द्विविधा या संदिग्धार्थता आ जाती है। इसी अभिव्यक्ति के ढंग से हम जान जाते हैं कि, यह सुर की भाषा है, तुलसी की है या कबीर की है।

### शैली विज्ञान का महत्व :

शैली विज्ञान भाषा की संरचना के अध्ययन की नयी विधा है, जो पाठ्यलेखन और साहित्यिकलेखन की दृष्टि से महत्वपूर्ण है। शैलीविज्ञान में साहित्यिक पाठों के अध्ययन और विश्लेषण की प्रक्रिया रहती है, जिसके द्वारा साहित्य में निहित छोटी से छोटी जानकारी मिलती है, साथ ही साहित्य में आयी हुई भूल व त्रुटियाँ भी प्रकाश में आ जाती हैं। इस प्रकार शैलीविज्ञान साहित्य के संशोधन में भी काफी सहायक होता है।

### प्रस्तुत अध्ययन :

काव्य व गद्य की भाँति नाटक की भी अपनी एक अलग शैली है । गद्य तथा पद्य की शैली पर शीघ्र कार्य हो चुका है, गद्य में शैली विज्ञान और प्रेमचन्द की भाषा व काव्य में निराला के काव्य का शैली वैज्ञानिक अध्ययन प्रकाशित भी हो चुका है । विचारगोष्ठीयों में, मञ्च पर हम न होति ये बैलि, क्या पूजा क्या अर्चन है, विवशता, मुक्ति, घर रहेगी, रुक कर जातो हुई रात, कक्काजों का विकलेश्वर प्रकाश में आया है । शैली विज्ञान के ऐतान्त्रिक पक्ष पर रीति विज्ञान, शैली विज्ञान और आलोचना की नई भुँकसा, शैली और शैली विज्ञान, शैली विज्ञान [डा० नौन्द] शैली विज्ञान [भीला नाथ तिवारी] शैली विज्ञान की समीक्षा, अभिव्यक्ति विज्ञान पुस्तकें भी प्रकाशित हुई हैं । अब तक जो शैली वैज्ञानिक अध्ययन सामने आया है वह किसी एक पुस्तक का या किसी एक रचनाकार का है, परन्तु किसी एक वर्ग साहित्य के कुम्भिक व तुलनात्मक अध्ययन की ओर अभी तक प्रयास नहीं हुआ है । प्रस्तुत शोधग्रन्थ 'हिन्दी के प्रतिनिधि नाटकों - का शैली वैज्ञानिक अध्ययन' को नाटकों की शैली के कुम्भिक विकास, नाटककारों की अपनी शैली की विविधता व औरों से कितनी भिन्नता इसके परिप्रेक्ष्य में चुना गया है । इसमें भारतेन्दु युग से लेकर आधुनिक युग तक के प्रतिनिधि नाटककारों के प्रतिनिधि नाटकों का अध्ययन, अन्य नाट्य आलोचनात्मक प्रबंधों से मिश्रता व नवीनता लिए हुए है । अब तक नाटकीय शैली की समीक्षा एक सीमित दायरे में हुई । जिसमें नाटक के सब तत्वों को सूक्ष्मता से नहीं प्रकाशित किया है । इस प्रबन्ध में अध्ययन दृष्टि पूर्णतः नाटकीय भाषा तथा अभिनय के प्रत्येक पक्ष पर रही है । छविन से अध्ययन आरम्भ हुआ है । छविन के बाद शब्द, शब्द के बाद पद और पद के बाद उसके विस्तार वाक्य, कथन तथा भाषा को लिया है । शैली चिन्तनों का आधुनिक साहित्य के संदर्भ में नया अध्ययन प्रस्तुत हुआ है । शैली विकलेश्वर का दृष्टिकोण इसमें सामान्य व व्यक्तिगत दोनों ही रूप में रखा है । नाटकों में निहित गुण - दोषों को भी प्रकाश में लाया गया है । शैली वैज्ञानिक अध्ययन के दो आधार हैं - एक तो सांख्यिकीय आधार,

दूसरा प्रभाव का आधार । मैं शैलीवैज्ञानिक अध्ययन के दोनों आधारों का इस प्रबंध में निर्वाह किया है ।

प्रथम अध्याय का शीर्षक 'अभिध्वनित और भाव' है पहले छंद 'ध्वनि और भाव' में, भावों की अभिव्यक्ति में ध्वनियों के प्रभाव पर विस्तार से विचार हुआ है। कोमल व कठोर ध्वनियों किन्-किन भावों की अभिव्यक्ति में सहायक रही है । नाटककारों ने इनके निर्वाह में कहीं तक सफलता पाई है । बलाघात, जातुपासि प्रयोग, लयात्मकता और अनुकरणात्मक ध्वनियों को नाटककारों ने भावों के स्तंभ में इस प्रभाव हेतु व्यवस्थित किया है । ध्वनि व्यवस्था का भावों के प्रदर्शन में नाटककारों का दृष्टिकोण तथा उनके प्रयोग में नाटककार कहीं तक सफल रहे हैं, इस पर भी ध्यान रखा है।

प्रथम अध्याय के दूसरे छंद में 'भावों' की वाकिक अभिव्यक्ति को लिया है, जिसमें प्रत्येक भाव में शब्दों के चयन, बोलने के ढंग की विशिष्टता पर दृष्टि रही है । कभी - कभी भावों की अभिव्यक्ति क्यों सफलता पूर्वक नहीं हो पायी है, इसको भी स्पष्ट किया है ।

दूसरे अध्याय में नाटकों में व्यवहृत तत्सम, तद्भव, देशी, विदेशी, अशिष्ट, अभ्यास, पुनरुक्त, युग्म, सहचरी शब्दों, समास, उपसर्ग, प्रत्यय की समीक्षा है । नाटकों में इन शब्दों के चुनाव का प्रयोजन, इनका प्रभाव व साहित्यकीय आधार से जाँचकों को मुख्यतः व्यक्त किया है। समास, उपसर्ग तथा प्रत्यय को रचनात्मकता पर भी दृष्टि डाली गयी है ।

तीसरे अध्याय में नाटकों में प्रयुक्त संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण, क्रिया, क्रिया-विशेषण, सम्बन्धबोधक, समुच्चयबोधक, विस्मयादिबोधक पदों के प्रयोग की विशिष्टता प्रकट हुई है । नाटककारों ने व्याकरणिक



नियमों से हटकर प्रयोग किस प्रभाव हेतु किए हैं, इनके प्रयोग में क्या नवीनता है व किन नाटककारों ने पद प्रयोग में श्रुतियाँ की हैं।

चौथे अध्याय में अध्ययन के विषय, पदबंध, मुहावरे, एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्य, अपूर्ण वाक्य, पूर्णवाक्य, सरल, मिश्र व संयुक्त वाक्य, प्रश्नात्मक, नकारात्मक, पर्यायवाचिता तथा औपचारिक वाक्य हैं। इनको नाटककारों ने किन-किन स्थितियों तथा कैसे प्रभाव के लिए अपनाया है। पदबंधों में क्या रचनात्मक विशिष्टता नाटककार लाये हैं, मुहावरों का रूप परिवर्तन किन कारणों से हुआ है। किस लोटि के वाक्य नाटककार को अधिक प्रिय रहा है। वाक्यों का प्रयोग कई बार प्रभावशाली नहीं हो सका है, इनको कैसे प्रभावशाली बनाया जा सकता है।

पाँचवें अध्याय में नाटकों में व्यक्त्व विविध कथन शैलियों, कहावत सूक्तियों, नाटकीय स्थिति के कथन, स्वगत कथन, कथोपकथन, गीत तथा पद्य के विशिष्ट प्रयोगों का विश्लेषण हुआ है। इन कथनों को नाटककारों ने किस विशिष्ट अभिव्यक्ति हेतु चुना है। ये कथन शैलियाँ कहाँ तक उपयुक्त व प्रभावशाली सिद्ध हुई हैं। नाटकों में कई बार कथन शैली स्वाभाविकता से परे हो गयी है। किस नाटककार का स्मरण कौन सी शैली की ओर अधिक है इस पर भी दृष्टि रखी है।

छठे अध्याय में अध्ययन का विषय, पात्रानुसार भाषा, प्रसंगानुसार भाषा है। इसमें लिंग के अनुसार भाषा, उच्च व निम्न वर्ग के पात्रों की भाषा, शिक्षित तथा अशिक्षित पात्रों की भाषा, जाति तथा धार्मिक संस्कारों के अनुसार भाषा, व्यवसाय के अनुसार पात्रों की भाषा को, उनके स्वभाव, प्रवृत्तियों संस्कारों के संदर्भ में प्रकट किया है। पात्रानुसार भाषा का निर्वाह नाटककार कहाँ तक कर पाये हैं। विविध प्रसंगों में भाषा का स्वस्म क्या रहा है, प्रसंगानुसार भाषा के अन्तर्गत इसकी समीक्षा की है। प्रसंगानुसार भाषा न होने पर नाटक की स्वाभाविकता पर इसका क्या प्रभाव पड़ा है।

सातवाँ अध्याय 'आलंकारिक शैली' का है, जिसमें 'विवेचना' के विषय अभिधा, लक्षणा, व्यंजना, अलंकार, प्रतीक, बिम्ब हैं। नाटकों में शब्द शक्तियों के प्रयोग का क्या आधार रहा है व किस शब्दशक्ति की नाटकों में प्रधानता है। किस शब्दशक्ति की व्यवस्था जैसे प्रसंग तथा भाव के पुनः प्रयोग में हुई है। नाटककारों ने किस प्रकार की अभिव्यक्ति में कौन से अलंकार का सहारा लिया है। अनुपयुक्त अलंकार प्रयोग में नाटकों में सुन्दरता की बजाय असुन्दरता आ गयी है। प्रसंग, भाव के अनुस्र प्रतीकों का व्यवहार किन नाटककारों को दृष्ट हुआ है। परंपरागत व नवीन प्रतीकों को किन नाटककारों ने चुना है। प्रतीकों की अधिकता का कथन पर क्या प्रभाव पड़ा है। बिम्बयोजना कथानक के अनुस्र भी नाटकों में हुई है। जैसे ऐतिहासिक, पौराणिक, सांस्कृतिक नाटकों में युद्ध से सम्बन्धित, स्मरकान्त वाले तथा प्रकृतिक बिम्बों की योजना है। सामाजिक नाटकों में अधिकतर भावों को प्रदर्शित करने वाले, वस्तु अथवा घटना के चित्र स्मायित करने वाले बिम्ब हैं। भाव, संवेदना, अभिव्यक्ति की भिन्नता भी बिम्बों में नाटककारों ने रखी है। कहीं-कहीं नाटककार सफलतापूर्वक बिम्ब स्मायित नहीं कर पाये हैं।

आठवाँ अध्याय में नाटककारों की इस योजना की विशिष्टता पर प्रकाश डाला है। कुछ नाटककारों ने जिस दृश्य को सजीव तथा दर्शकों के मन की गहराइयों में उतारना चाहा है, वहाँ रस योजना की है। कई बार नाटककारों ने रस के तत्वों को पूरे नाटक में बिखेर दिया है, अतः नाटक के अन्त में रस का निश्चय हुआ है। कथावस्तु के अनुस्र भी रस योजना हुई है। आधुनिक प्रतीकवादी, यथार्थवादी नाटकों में रस योजना की बजाय केवल भावों से पाठक व दर्शक को आनन्दित किया है।

नववाँ अध्याय में शैली चिन्हों के प्रयोग का प्रयोजन विवेचित किया है। किस चिन्ह को किस उद्देश्य से महत्त्व दिया है। आरम्भिक व आधुनिक नाटकों में इनके प्रयोग की क्या भिन्नता प्रकट हुई है। आरम्भिक व आधुनिक नाटकों में इनके प्रयोग की क्या भिन्नता प्रकट हुई है। चिन्हों

का अभाव व अतिशयता से बचन पर बड़ा प्रभाव पड़ा है।

दसवें अध्याय में अध्ययन व विश्लेषण के आधार पर नाट्यकारों की शैली की विशिष्टता उजागर की है। आरंभिक नाट्यकारों की शैली किन कारणों से अधिक प्रभावशाली नहीं हो पायी, आधुनिक नाट्यकारों की शैली के आकर्षक तत्व क्या हैं। किन नाटकों की शैली अधिक प्रभावपूर्ण व स्वाभाविक बन पड़ी है।

इस प्रबंध में वस्तुपरक दृष्टिकोण अपनाया गया है। जैसे भी भाषा का अध्ययन चाहे वह साहित्यिक भाषा की हो अथवा बोलचाल की भाषा का, व्यक्ति या आलोचकनिजत्व बहुत हद तक नहीं करता, इसमें भाषा के तत्वों को साहित्य की परख के लिए जैसा का तैसा रख देना ही मेरा ध्येय रहा है। इस दृष्टि से किसी नाट्यकार अथवा उसकी रचना के बारे में कोई पक्ष लेने का प्रयत्न हो नहीं उठता अतः एक पक्ष की आवश्यकता नहीं है कि, यह प्रबंध निष्पक्ष दृष्टि कोण से लिखा गया है। प्रबंध की योजना के लिए मुझे कोई संतोषजनक मॉडल नहीं मिला, हिन्दी में प्रकाशित सभी पुस्तकों को, अंग्रेजी में प्रकाशित कतिपय पुस्तकों को मैंने पढ़ा लेकिन ध्वनि से लेकर वाक्य तक ही नहीं बल्कि, पूरी रचना तक की शैली का अध्ययन कहीं नहीं मिला। अतः यह दावा है कि, अध्यायों का गठन और उनमें की गयी सामग्री का संयोजन मेरे अपने चिन्तन का फल है और मौलिक है।

प्रबंध का प्रस्तुत विषय सुभाषेजी महर्षि दिशा निर्देश करने वाले सहृदय विद्वान श्रीयु डी० हरदेव बाहरी के प्रति मेरी श्रद्धा एवं कृतज्ञता साग्रह समर्पित है। इनका पांडित्यपूर्ण निर्देशात्मक शक्ति के स्तर में मुझे प्रोत्साहित और अनुप्राणित करता रहा। श्रीयु गुस्वर की कृतज्ञता को जीवन पर्यन्त नहीं भुलाया जा सकता। प्रस्तुत शोध कार्य में कई अन्य विद्वानों विशेषकर श्री दुधनाथ सिंह और डा० रमेश तिवारी ने जो मेरी सहायता की उसके लिए मैं सदैव उनकी आभारी रहूँगी। श्री जगदीश केशरवानी और श्रीमती सीरता गुप्ता के उपकार को भी मैं नहीं भुला पाऊँगी।

रीता सिंह  
२०.११.६८

पुष्प अष्टयाय

अभिव्यक्ति और भाव

## ध्वनि और भाव

=====

भाषा के माध्या है भावाभिव्यक्ति में क्रमशः तीन तत्त्व आते हैं - भाषा, अभिव्यक्ति एवं भाव । अभिव्यक्ति से दो अभिप्राय लिये जा सकते हैं - विचारों का अभिव्यक्ति तथा भावों की अभिव्यक्ति । भाव अलग-अलग होता है, अधिकारी विद्वानों ने भाव को सामान्य और पर दो कोटियों में विभाजित किया है - सुख एवं दुःख । मुख्य रूप में ये भाव माने गये हैं - श्रौष, भय, घृणा, लोभ, विस्मय, उत्साह, प्रेम, वात्सल्य, हास्य तथा निर्वेद । इनमें श्रौष, भय, घृणा, लोभ, दुःख भावों में तथा वात्सल्य, हास्य, प्रेम, सुख के वन्तर्गत आते हैं । उत्साह तथा विस्मय, सुख व दुःख दोनों ही स्थितियों में आते हैं । निर्वेद भाव सुख तथा दुःख भावों से परे एक विशिष्ट भाव है ।

सामान्य रूप से भाव की अभिव्यक्ति शब्दों या वाक्यों से होती है, लेकिन ध्वनियों में भी भावों की अभिव्यक्ति का सामर्थ्य है और रंजीकार इसका उचित लाभ उठाते हैं । ध्वनियों के लक्षितिकत कल्याण, क्षयि, जावृति, जरीह-जगीह, लय तथा अनुकरणरत्मक ध्वनि भी भावों की अभिव्यक्ति में सहायक होते हैं ।

ध्वनियाँ मुख्य रूप से दो प्रकार की मानी जाती हैं - कठोर एवं कोमल ध्वनियाँ । स्वर सामान्यतः कोमल होते हैं तथा व्यंजन अपेक्षाकृत कठोर । संयुक्त व्यंजन कठोर होते हैं, क्योंकि उनके उच्चारण में मुह की भाँति पैरियाँ अधिक तन जाती हैं । व्यंजनों में सघोष व्यंजन, सघोष व्यंजनों की पैदाश अधिक कोमल होते हैं और अल्पप्राण व्यंजन महाप्राण व्यंजनों की पैदाश अधिक कोमल होते हैं । व्यंजनों में कोमल व कठोर ध्वनियाँ का विभाजन इस प्रकार माना गया है

कठोर ध्वनियाँ - क, ख, घ, ङ, च, छ, ट, ठ, ड, ढ, ण, ज, झ, ष, ष, म, न, त, थ, द, ध, न, प, फ, ब, भ, व, व, य, र, ल, श, ष, स ।

कोमल ध्वनियाँ - ग, ग, त, द, न, प, ब, म, य, र, ल, व, स ।

खर ध्वनियों में कौमल व कठोर ध्वनियों के बालावरण के कारण भी कौमलता व कठोरता आ जाती है।

स्त्रियों की भाषा में पुरुषों की भाषा की पैदा सामान्यतः कम कठोर ध्वनियाँ प्रयुक्त होती हैं। इसी प्रकार कव्यों की भाषा में प्रौढ़ों की भाषा की पैदा अधिक कौमलता रहती है। शिक्षित तथा अशिक्षित की भाषा में भी इसी प्रकार का अन्तर देखा जा सकता है। यही कारण है कि कोई जब बोलता है तो हम पहचान जाते हैं कि शिक्षित व्यक्ति है या अशिक्षित है। देशानुसार भी भाषा में ध्वनि परिवर्तन मिलता है। सामान्यतः दक्षिण की भाषा में टो वर्ग का अधिक प्रयोग मिलता है, जिसके कारण भाषा में अधिक कठोरता लगती है। इसी प्रकार पश्चिम की भाषा पूर्व की भाषा से कठोर है, इन पर सांस्कृतिक प्रभाव भी है। इसी संदर्भ में हिन्दी नाटककारों के ध्वनि प्रयोग को समझना समीचीन होगा।

नाटकों में जीव के भाव में कठोर ध्वनियों का प्रयोग अधिक हुआ है। विशेषतया जीव में पुरुषों की भाषा में कठोर ध्वनियों अधिक प्रयुक्त हुई हैं।  
उदाहरण -

- बाणव्य - सींच ठे ब्राह्मण की शिता । रुड के ज्मन से पौं दुर  
कुं । सींच ठे । पान्तु यह शिता-नन्दकुठ की काठ सर्पिणी है,  
तब वह तक न बंधन में होगी, तब तक नन्दकुठ निःशेष न होगी ।  
( चन्द्र० ६८ )
- आज पीछे ऐसी बात से न निकलना, छोटा मुँह बड़ी बात अच्छी  
नहीं होती । किमताब में टाट का पैरुद अच्छा नहीं लगता । टाट  
का पैरुद टाट ही में लगता है, कोई अपना सा घर ढूँढी ।  
( भारत० प्र० १५ )
- दुष्ट लुब्धा पाजी । नाक एक डरा दिया । मंगी इस को तो  
कोड़े ली । ( अरि० १४ )

- ... - अबे बुझदिल ; ननकहराम, लड़ाई से भागकर अपनी जान बचाना चाहता है । तुने ही गैरे पार्स का कत्ल किया है । मुझे कैद हो जाने या मर जाने का खौफ नहीं है, सिर्फ गैरे खून का प्यासा हूँ ।

( दुर्गा० ११० )

- जवान सम्भाल के नहीं बोझा । काम कुरान की लाल उपेठ लूंगा ।

( उलट० २६ )

श्रीव में त, स, श, ञ, च, ट, क, क, ड, ट, ऋ, घ, ञ, म, फ, न, ड, घ, ञ, ड कठोर ध्वनियों का अधिक व्यवहार हुआ है । शीमल ध्वनियों में अ, उ, आ, न, ए, व, म, उ, ग, त, र, ब, द, ष, का प्रयोग हुआ है । स्वर कठोर ध्वनियों के साथ जाने पर कठोर हो गये हैं, शीमल ध्वनियों को भी शीमलता कठोर ध्वनियों के आधिक्य के कारण दब गयी है ।

नाटकों में सामान्यतः स्त्रियों ने श्रीव की अभिव्यक्ति में कठोर ध्वनियों का पुरुषों की तुलना में काफी कम प्रयोग किया है । कठोर-ध्वनियों के कम प्रयोग का कारण उनका भावुक स्वभाव भी है । श्रीव के भाव में स्त्रियों की भाषा में ध्वनि प्रयोग के उदाहरण प्रस्तुत है -

- ( श्रीव से ) स्त्रियों का मानापमान क्या । पुरुष-स्वभाव की हतनी घुष्टता । स्त्रियों के शौन्दर्य की काई घर फिँसलनेवाली पुरुष जाति ने आज से नहीं, सदा से स्त्रियों का अपमान किया है । ( बि०३० ७७ )

- ( त्रापे से बाहर होकर ) अपने उद्वेग का वास्तविक कारण मैं स्वयं हूँ और किसी को यह अधिकार मैं नहीं देती कि वह गैरे उद्वेग का कारण बन सके । त्रापे कैस यदि जाना चाहते हैं तो उन्हें भी जाने दीजिये । ( उलट० ५२ )

इसमें ह, घ, ञ, ट, फ, ब, ञ, क, च, व कठोर ध्वनियों का तथा म, न, द, प, स, क, र, उ, जी, आ, य, व शीमल ध्वनियों का प्रयोग हुआ है । कठोर ध्वनियों का आधिक्य न होने के कारण श्रीव का भाव उग्र ध्व में नहीं व्यक्त हुआ है ।

नाटकों में स्त्री-कही स्त्रियों का श्रौच पुरुषों की तुलना में अधिक उग्र रूप में प्रकट हुआ है, जिसमें वह पुरुषों की तुलना में अधिक कठोर ध्वनियों का व्यवहार करती है। उदाहरण -

- ( पैर पटककर ) चुप रही । प्रवचना के फुटते । स्वार्थ के धुणित प्रपंच । चुप रही । ( पृष्ठ ० ५६ )

- पीठे मुँह की ठाकन । जब तेरी भावों से मैं उँदी नहीं होने की । जीह । अपना साहस अपनी कूट चाचुरी । आज मैं उठी हृदय की निजाउ सुँगी , जिसमें यह सब भरा था । वापसी, सावधान । मैं भूली सिंघनी हो रही हूँ । ( अन्तः ० १०५ )

- क्या डिण्टी कठकटर होने से अपने सान्धान से तुम जल ही गये ? मजहब की झोड़ बैठे ? इनसानियत की लौ बेंटे ? सानधानी, मजहबी कीमी, मुल्की और इन्तानी समझी फरायज की मूल गये ? आदमियों से जानवरों की तरह मड़लने लगे ? मुँह बुराने लगे ?

( उलट ० ३५ )

ब, घ, थ, ड, क, ठ, ङ, ट, ड, म, ल, व, ङ, ड, ड, ङ, फ, क, ड, ल, कठोर ध्वनियाँ तथा र, ल, न, म, ली, ज, य, व, त, कौनसे ध्वनियाँ का व्यवहार हुआ है । स्वर ध्वनियाँ कठोर ध्वनियों के साथ जाने पर अपना अस्तित्व समाप्त कर कठोर हो गयी है । कौनसे ध्वनियाँ से भी कठोर ध्वनियों के वातावरण में जाने के कारण कठोरता व्यक्त हो रही है ।

श्रौच के भावों में ध्वनियों का सफल प्रयोग कुछ नाटककारों ने किया है जिसमें जयशंकर प्रसाद, जी० पी० श्रीवास्तव, बड़ीनाथ मट्ट, हरिकृष्ण प्रेमी तथा उपेन्द्र नाथ अशक ( जय पराजय में ) है । इन नाटककारों स्त्री-पुरुषों दोनों के श्रौच-भाव की नाटकों में प्रकट किया है । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( नील देवी में ) कुंदाक्ष ठाकुर काँ ने स्त्रियों के श्रौच भाव में कठोर ध्वनियों का अधिक प्रयोग करवाकर सफल तथा प्रभावशाली अभिव्यक्ति करायी है । प्रताप नारायण मिश्र, मोहन राकेश, जगदीश चन्द्र माथुर, सत्यजित मिश्रा के नाटकों में भी श्रौच के भाव आये हैं, परन्तु उनके प्रांग



कम है, गाय ही ज्ञीव का उग्र रूप कम आया है। तः कठोर ध्वनियाँ ज्योत्स्न प्रसाद, जी०पी० श्रीवास्तव, बड़ीनाथ मट्ट तथा हरिश्चन्द्र प्रेमी की तुलना में कम आती है। गौविन्द बल्लभ पंत, लक्ष्मी नारायण मिश्र, गुरेन्द्र कार, भाणिमधुकर, भवैश्वर दयाल पञ्चोना, मुद्राराक्षस तथा विष्णु कुमार अष्टवाल के नाटकों में भी ज्ञीव के प्रयोग कम हैं और ज्ञीव का अतिरिक्तता नहीं है। इनमें कठोर ध्वनियाँ कौमल ध्वनियों की तुलना में तो अधिक है, परन्तु कठोर ध्वनियों का आधिक्य नहीं है। धृणा के भाव में भी कठोर ध्वनियों को अधिक रखा है, क्योंकि धृणा का भाव अधिकतर आक्रोश या ज्ञीव के भाव आया है। ज्ञीव में भी कठोर ध्वनियों की अधिकता है, तः धृणा के भाव में भी कठोर ध्वनियों का आधिक्य हुआ है। धृणा के भाव में ध्वनियों के प्रयोग के कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- ( पैर छुड़ाकर ) बिज्या । फिजाबी !! हट जा ; नहीं धानती, मैं आजीवन कामार ब्रत की प्रतिज्ञा की है । ( स्कंद० १५८ )
- कुन रह अभागिनी । मैं तेरे कोई भी शब्द नहीं सुनना चाहता । जा, मैं तेरा परित्याग किया । तुझे लपेटे धर की दुर्गति समझ फाड़कर फेंक दिया । जा, मैं तुझे अपने जंग का कौटु जान काटकर दूर कर दिया । स्वरदार । मुझ न दिखाना । मेरे घर में अब तेरे ठहर जाह नहीं । ( अंगूर० ४६ )
- और वैसे तो मुझे उस कुँसे से नफ़ारत थी । उसकी जालें बैबकूनों बैती थी और मुझी बैलुके डंग से नकीली थी । फिर वह हर किसी पर भौंकता था । और बहुत मद्धे तरीके से भौंकता था । बलि भौंकने से मना करने पर वह मुझ पर ही भौंकने लगता था । ( तिल० १० )
- मैं देशद्रोही हूँ । नीच हूँ । लथम हूँ । जाह कहा जाऊँ, मैं क्या कहूँ, जिससे मुझ पर किसी की दृष्टि न पड़े । ( बन्दु० १८८ )

हमें कठोर ध्वनियों के संपर्क में जाने के कारण कोमल ध्वनियों का प्रभाव समाप्त हो गया है और वे कठोर अभिव्यक्ति कर रही हैं। कठोर ध्वनियों में च, छ, ट, ठ, ज, ड, फ, श, ष, थ, फ, ल, फ, फ, म, क, ट, न, ह, थ, उ और कोमल ध्वनियों में र, ल, वा, न, त, उ, ज, ल, व, ए, जा, व, प्रयुक्त हुई है। स्वर ध्वनियाँ जो कठोर ध्वनियों के साथ उगी हुई हैं, वे भी कठोर अभिव्यक्ति कर रही हैं।

नाटकों में घृणा का भाव भी ध्वनियों के प्रयोग से काफी प्रभावित हुआ है। जयशंकर प्रसाद, लड़ीनाथ मट्ट, हरिद्वेष्य प्रेमी, गोविन्द बल्लभ पन्ना तथा मुद्राराक्षस नाटककारों ने घृणा के भावों को अन्य नाटककारों की तुलना में अधिक महत्व दिया है। इन्होंने भाव के स्वरूप कठोर ध्वनियों का अधिक चयन किया है। रामचंद्रा वैनीपुरी, जगदीश चन्द्र माथुर ( कौणार्क नाटक में ) उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी ( जय पंराज्य तथा बंजी बीदी नाटकों में ) घृणा के भाव में आवेग है क्रोध की अधिकता नहीं है। अतः कठोर ध्वनियों की मात्रा बहुत अधिक नहीं है, फिर भी इनमें भाव की अभिव्यक्ति के लिए कठोर ध्वनियाँ कोमल ध्वनियों की तुलना में अधिक हैं। तथ्यव्रत सिन्हा तथा मणि मय्यकर ने भी घृणा के भावों को नाटक में प्रदर्शित किया है, परन्तु उसकी तत्काल अभिव्यक्ति नहीं हुई है, कठोर ध्वनि प्रयोग तो इन नाटककारों ने किया है, परन्तु घृणा में क्रोध अधिक प्रदर्शित हुआ है घृणा कम।

नाटकों में उत्साह के भाव में भी कठोर ध्वनियों की अतिशयता है, क्योंकि हमें जीव गुण की प्रधानता है और जीवता छाने का सामर्थ्य कठोर ध्वनियों में है।

उदाहरण -

- बाजी, बीरो आज अपने देश को स्वतंत्र कराने के लिए प्रलय की माँति राठौर पैना पर टूट पड़ो। नगर के द्वार तोड़ दो। जहाँ कोई राठौर भिड़े मृत्यु के घाट उतार दो। सब जगह हमारे गज्रमण का शोर मचा छ दो। आज अपने प्रिय राक्षस की मृत्यु का देश को दासता की बेड़ियों में जकड़ने का अत्याचारों का सब का सब बदला लो।

( जय० ११८ )

- बहुत अच्छा !!! उन्मत्त सिंह तुमने बहुत अच्छा कहा इन कुछ बाँडाल यवनों के रुधिर से हम जब तक अपने फिरोज़ का तर्पण न कर लेंगे हम कुमार की सपथ कलें प्रतिज्ञा करते कछो हैं कि फिरोज़ तुम से कभी उठूँगा न लगे । (नील० २४)

- हाँ, माँ मेरे स्वामी का लौक्य है कि मैं फिरोज़ की मृत्यु का प्रतिशोध लेकर ही शान्त नहीं हो जाऊँगा, बल्कि माता माँ के वदा-खल पर अपने अपावन और उद्वेगता करनेवाले मदीय विदेशियों से भारतभूमि को मुक्त करूँगा । (सफ्य० ११)

- उठी, नूतने सिंह की तरह शत्रु सेना टूट पड़ी । उठी और उठते उठते मेवाड़ की मान रक्षा करी । विजय और वीरगति दोनों भेजकर है । जी हाथ आ जाय उठी की गले लगाने के सिवा कुछ क्या करना है । तुम राजपूत हो, दानव्य हो, अग्निपुत्र हो, प्रज्य और मूर्ख की भाँति लज्य हो, निवार्य हो । तुम्हारी हुंकार से शत्रु की छाती टूट-टूट हो जायेगी । उठी, अब देर किस लिए ? (रदा० ३१-३२)

- नहीं बाबाय ! कोई दुँवारा नहीं । मैं हल विनाश लीला को नष्ट करूँगा । मैं मुकण्डी का वध करूँगा । (प०रा० ७०)

च, छ, ज, ट, य, ज, थ, श, ङ, ङ, ठ, क, त, ह, न, दा, प्र, म, न, कठोर ध्वनियाँ उत्साह के भाव में व्यवहृत हुई हैं । कोमल ध्वनियाँ अ, म, र, ए, वा, उ, ग, ल, व, य, न, त, द, लायी हैं । कठोर ध्वनियों के साथ जाने पर कोमल ध्वनियों की कोमलता कठोरता में परिवर्तित हो गयी है । संयुक्त ध्वनियों से भी कठोरता व्यक्त की है ।

उत्साह के भाव अधिकारित: ऐतिहासिक, राष्ट्रीय, पौराणिक तथा सांस्कृतिक नाटकों में जाये हैं । इन्हीं में युद्ध के प्रसंग जिन नाटकों में जाये हैं, उन्हीं इस भाव का अधिक प्रचुर प्रयोग हुआ है । उत्साह के भाव में ध्वनियों के प्रयोग की और कुछ नाटककारों की अधिक दृष्टि रही है जिनमें मागतेन्दु हरिश्चन्द्र (नीलमयी)

जयदेव प्रसाद, जड़ीनाथ भट्ट, हरिचरण प्रेमी तथा जयदेव नाथ ( जय पाण्डव नाथ ) हैं । इन नाटककारों ने भावानुसृत कठोर ध्वनियों को अधिक अपनाया है । उदय शंकर भट्ट, रामकृष्ण केनीपुरी, जगदीश चन्द्र माथुर तथा बृन्दाकर ठाकुर का नाटकों में उत्साह का भाव युद्ध के इतिहास अन्य प्रयोगों में आया है, जिसमें अपेक्षाकृत कम कठोर ध्वनियाँ आती हैं, फिर भी कठोर ध्वनियाँ अपना प्रभाव कीमल ध्वनियों पर डालकर भाव को अभिव्यक्ति कर रही हैं ।

नाटकों में वात्सल्य, निर्वेद तथा प्रेम के भावों को अभिव्यक्ति में कीमल ध्वनियों को प्रधान रूप में रखा है ।

वात्सल्य मधुर भाव है, जिसमें कीमल ध्वनियों के द्वारा ही अधिक सफल अभिव्यक्ति हो सकती है । नाटककारों ने भी वात्सल्य भाव में निश्चित मधुरता को दृष्टि में रखते हुए, कीमल ध्वनियों को अधिक महत्त्व दिया है । वात्सल्य भाव के प्रदर्शन में नाटककारों ने ध्वनि व्यवस्था किस प्रकार की है, प्रस्तुत है -

- फिा । ( जाई स्वर ) मैं यह कैसे मूल गया कि तबय नरेश तुम दोनों का फिा भी है ? श्वर जाजी राम । श्वर जाजी उद्मण । मेरे निकट । ---- तुम्हें हुदय से तो ठगा हूँ । ( स्नेहात्मक ) --

( दृ० ३६ )

- भीड़ी लड़की । ओ यह क्या ? ( लड़की फाड़ती ) तू उदास क्यों हो रही ? यों ही बरा कह दिया । जाह, तू माँ का दिल जान पाती । ( अ० १३ )

- नहीं ठाठ ! तुम यहाँ दुनियाँ में फूली फली । ( मुक्ति० ६६ )

- बैटी मझा । जहा तू भी जा गयी । ( अज्ञात० १३७ )

- कलौ मेरे ठाठ ! तुम्हारी माता प्रतीक्षा कर रही होगी ।

( जय० १२५ )

हमें ह, म, य, ठ, न, व, र, न, ज, ली, त, अ, म, द, कीमल ध्वनियाँ आती हैं उनके साथ क, घ, ङ, ढ, ब, म, दा, च, फ, ट, ह, ण, कठोर ध्वनियाँ व्यवस्तुतः हैं कठोर ध्वनियों के जागे-पीछे प्रायः कीमल ध्वनियाँ आती हैं, जो उनकी कठोरता को कम रही हैं । कई बार कठोर ध्वनियों का कठोरता

स्वर उगने के कारण क्षीण हो गयी है ।

मोहन राकेश ने 'जाये लूँ' नाटक में वात्सल्याभिव्यक्ति बड़े स्वाभाविक रूप में की है, जिसमें माता बच्चों की भाँति तुलनाकर बीजती है, इसमें ध्वनियों का भाव के साथ बहुत तीव्र प्रयोग हुआ है । उदाहरण -

- तुच्छ नहीं तेना है तुझे । क्या दा तुझीं फल और सखीछे तात ।  
सितनी सखीछे ताती ऐ अब तत जाने मुन्ने ने ? (जाये० ६१)

इसमें स कोमल ध्वनि पुरे काम में आयी हुई है साथ ही अन्य कोमल ध्वनियाँ न, व, छ, द, ए, ष, म, ब भी आयी हैं, जो न, छ, फ, ब, कठोर ध्वनियों की कठोरता को कम करती हैं ।

सन्तान के द्वारा माता-पिता के प्रति वात्सल्य व्यग्रह करती हुई, शिकायत करते हुए कई रूप में व्यक्त हुआ है । नाटकों में बच्चों की भाषा में वही भी कोमल ध्वनियों की अधिकता है और वात्सल्य के मधुर भाव में तो नाटककारों ने कोमल ध्वनियों की अधिक महत्व दिया है ।

- माँ, मेरी माँ । मेरी माँ । ( वह लक्ष्मीबाई से लिपट जाता है । १० ( क्रांति १०६)

- माँ में जाऊँगा, माता जी के पास जाऊँगा । ( जय० १२५)

- चपलाही ने हमको माता है । माउते माउते मैले गाठ छाठ कठ दिये । ( उलट० ७५)

- अम्मा । अब हमें साहू के फल छे कठ, हम वहीं लहेंगे । ( उलट० ७५)

इसमें म, र, ल, ना, ऊ, प, त, छ, य, ब, द कोमल ध्वनियों की अधिक महत्व दिया है । न, ज, छ, ल, ह, म, कठोर ध्वनियों ने कोमल ध्वनियों के वातावरण में रहने के कारण अपना प्रभाव कम डाला है ।

वात्सल्य के भावों को कुछ नाटककारों ने बड़े स्वाभाविक रूप में प्रकट किया है । जयदेव प्रसाद, जीन्सी०बी०वास्तव, उदय शंकर मट्ट, रामबुद्धा बेनीपुरी, जगदीश चन्द्र माथुर ने 'दशरथ वन्दन व कौणार्क' ) अपने नाटकों में वात्सल्य के

भावों में ध्वनियों के प्रयोग की और जाफ़ी ध्यान दिया है। इन नाटककारों ने वास्तव्य के प्रयोग में अन्य नाटकों की तुलना में अधिक रखा है। मोहन राकेश ( नामे लूरे नाटक में ) उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी ( जय मगजय, स्वर्ग की फ़ाज़ल तथा लंजीदीदी में ) लक्ष्मी नारायण मिश्र ( मुक्ति का रहस्य में ) आदि नाटककारों ने भी वास्तव्य के भाव की भी अपने नाटकों में रखा है। इन नाटकों में कोमल ध्वनियों का प्रयोग कठोर ध्वनियों की तुलना में तो अधिक है, परन्तु कोमल ध्वनियों की भरमार नहीं है। इसका कारण यह भी है कि इन नाटककारों ने वास्तव्य को अन्य सवैज्ञात्मक भावों के साथ जोड़ दिया है। तत्काल गिनता, बुढ़ावन छल बर्मा तथा विष्णु प्रभाकर ने भी इस भाव को महत्व तो दिया है परन्तु इसकी अभिव्यक्ति सुकर नहीं की गयी है, फिर भी इन भावों में कठोर ध्वनियों की तुलना में कोमल ध्वनियों को अधिक रखा है।

निर्वेद शान्त भाव है, जिसमें जीवता का गुण नहीं है। नाटककारों ने इस भाव की अभिव्यक्ति में कोमल ध्वनियों को अधिक रखा है। निर्वेद में निराश्रयता मुख्य रूप से है, जो कोमल ध्वनियों द्वारा सफ़ल रूप में व्यक्त हुई है। निर्वेद के भाव में ध्वनियों का प्रयोग प्रस्तुत है -

- आह, जीवन की हाणभंगुरता देखकर भी मानव कितनी गहरी नींव देना चाहता है। आकाश के नीचे फा पर उज्ज्वल लक्ष्मी तो ठिठके लक्ष्मी के ठेठ जब धीरे धीरे लुप्त होने लगती हैं, तभी तो मनुष्य प्रभात समझने लगता है, और जीवन संग्राम में प्रवृत्त होकर ज़ेक ज़ाहदताइव करता है। फिर भी प्रकृति उसे जीवता की गुफा में ले जाकर उसका शान्तिमय, रहस्यपूर्ण माग्य का चिट्ठा समझाने का प्रयत्न करती है, परन्तु वह कब मानता है ? मनुष्य व्यर्थ महत्व की आकांक्षा में मारता है + + + (आगत २७)

- + + सुखों का यही परिणाम है। कोमल, सुगन्धित कृष्ण का जन्म मिट्टी है। मृत्यु संसार का ब्रह्मपुत्र है, जहाँ सब किनार धाराएं, सारे ज्ञान विश्वास, समूची कल्पनाएं शान्त और

ठीन हो जाती है । वहाँ न समाज के जीवन हैं, न उसके आदर्श ।  
( वि० ७० ८६ )

- बम्बपाठी की नाव टूट चुकी है, बचाने के । वह अपनी जलसमाधि स्पष्ट देता रही है - जल समाधि या सम्यक् समाधि ।

( बम्ब० १०६ )

- महासागर जीवन की सारी क्रियाओं का उत्स केवल अनन्त विश्राम में है । इस वास्तविक शब्द का उद्देश्य शान्ति है, फिर जब उसके लिए व्याकुल पिपासा जग उठे, तब उसमें विलम्ब क्यों करे ?

( अज्ञात० ३६ )

निर्वेद के भाव की कोमल ध्वनियों की अभिव्यक्ति में प्रकट किया है । कोमल ध्वनियों में आ, क, व, न, म, त, उ, ल, ग, य, प, स, र, ह, द का अधिकतर प्रयोग हुआ है । कठोर ध्वनियों में डा, ज, छ, झ, म, फ, ठ, फ, ब, च, ट, ज, ठ, ड, श प्रयुक्त हुई है । सभी कठोर ध्वनियाँ कहाँ आई हैं नाटककारों ने उनकी जगह प्राप्त प्रायः कोमल ध्वनियों को रखकर उनकी कठोरता को कम किया है ।

निर्वेद के भावों की ध्वनियों द्वारा सफ़ल अभिव्यक्ति जयदेव प्रसाद, रामबृन्दा मैत्रीपुरी के नाटकों में हुई है । हरिकृष्ण प्रेमी तथा उदकाकर मट्ट के नाटकों में निर्वेद के भाव की अभिव्यक्ति कई बार सफ़ल रूप में नहीं हुई है । इन नाटककारों ने निर्वेद में पूर्ण निराशा नहीं रखी है जिसके कारण कठोर ध्वनियाँ अधिक ला गयी हैं और भाव की अभिव्यक्ति सफ़ल रूप में नहीं हो पायी है । प्रेम का भाव माधुर्य गुण युक्त भाव है, अतः नाटककारों ने भाव के गुण को देखते हुए सभी कोमल ध्वनियों की प्रयोग रखा है । प्रेम के भाव के दो पदा हैं (१) स्वीय पदा (२) कियोग पदा । नाटकों में इन दोनों पदों के भावों को व्यक्त किया है । दोनों पदों में ध्वनि प्रयोग में भिन्नता है ।

स्वीय की स्थिति में नायक-नायिका में आदेश तथा उत्साह मरा है, अतः इस पदा की अभिव्यक्ति में कठोर ध्वनियाँ कियोग पदा की तुलना में कुछ अधिक आयी है । उदाहरण -

- किन्तु अनुभूतिपूर्ण वा वह एक क्षण का अतीतन । किन्तु क्षीण है मरत था । नियति ने आत भाव है माना हूँ है तपी हुई कपुता की द्वालिज के निर्जन में पायनगीन शीतल-पाकश है मिठा दिया हो । (ध्रुव० ३३)
- किन्तु मैं निकलत कला पाहती हूँ कि तुम्हारे जीवन में स्नेह सागर छहराता हुआ देवता मैं किन्तु पुरुषित होती हूँ, प्रककलिज ज्वालामुखी देवता की जतनी ही प्रफुल्लित । (सं० ७४)
- उहा । क्यामा का ना कह भी । तुम्हारी तुम्हारी बेसी प्रशंसा मुनी भी, बेसी ही तुम भी । एक बार इस तीव्र मादक की और पिठा दो । पागल हो जाने के लिए इन्द्रियाँ प्रस्तुत हैं । (ज्वाल० ७६)
- (मादक सम्मोहन) तुम्हारा यह राति-राति कैव, लर्ष । --- एक ही स्पर्श में युगों का अर्मन । -- लौह यह स्पर्श । -- यह तुल तुम्हारी देह का सागर --- लौह न हूँ कि गहराइयों में लीं जाता हूँ --- लौह जगा की तरहटी ही नहीं --- भिजती ही नहीं --- । लौह तुम्हारी देह का सागर लर्ष । (परा० २८)
- अक्षान्त हृदय की वीणा में जगावरी का मधुर राग गानेवाही तुम कौन हो ? उहा विधाता के सब प्रयत्नों का जीवित प्रयास ---? इसी क्षणों की मुक्तान, श्म की शीतलता, चन्द्र का आह्लाद लौह हृदय की बेगुनी ---- सब कुछ एक ही जगह सब --- क्या यही है मेरे प्राणों का स्वप्न, मेरे प्रेम संस्कारों की प्रतिमा ? (वि० २७)

उपयुक्त कवनों में कौमल ध्वनियों का आविर्भाव है । त, न, व, ल, प, उ, ए, ग, य, ज्ञ, र, म, द, उ, इ, व कौमल ध्वनियाँ अधिकतर प्रयुक्त हुई हैं । कठोर



ध्वनियों में हा, ञ, ज, श, स, क, च, ट, ठ, ड, ण, व्यवृत्त हुई है। स्वर ध्वनियों की कान्ति ज़ायी है जो भाव की मधुरता को बनाये रखने में अत्यन्त हुई है। कोमल ध्वनियों की अधिकता के कारण कठोर ध्वनियों का पूर्ण प्रभाव नहीं पड़ पाया है फिर भी कठोर ध्वनियों के कारण उर्जिता जा गयी है।

वियोग पदा में रिक्त छत्ता तथा करुणा का समावेश ही गया है।  
 अतः इस पदा के भाव प्रदर्शन में नाटककारों ने वियोग पदा की तुलना कोमल ध्वनियों की कुछ अधिकता रखी है। तथा वियोग पदा की तुलना में कठोर ध्वनियों की मात्रा भी कम रखी है। जैसे -

- मानसु प्यारे तुम तो पुनःवाटे हो ? यह आश्चर्य है कि तुम्हारे होते छानगी यह गति हो, प्यारे। बिनकी नाथ नहीं होते वे नाथ कहते हैं ( नैनी के लंबू गिरते हैं ) प्यारे। जी वही गति कभी थी तो प्यारा क्यों ? ( श्रीचन्द्रा० १८ )

- भट्टे, मैं अपनी ही परीक्षान हूँ। मेरी मनु कहाँ, मेरा बहण कहाँ ? बहण ---- ( चित्ताती है ) ( लम्ब० २४ )

- शाल्व वे दिन कहाँ गए जब तुम मेरे लिये सिंह की दाढ़ी में सोने की प्रतिमा कर रहे थे। मेरे लिये तीमार झोड़ देना चाहते थे। ( वि० अ० ७६ )

वियोग में र, म, र, न, य, त, म, व, ज, ला, उ, ग, द, स, व कोमल ध्वनियों तथा श, च, घ, ल, ह, छ, ड, ढ, भ, ण, कठोर ध्वनियों के द्वारा भावाभिव्यक्ति की गई है।

प्रेम में वियोग पदा के भाव अधिकतर नाटकों में जाये हैं। जयकिर प्रताप, हरिकृष्ण प्रेमी ( शपथ में ) उपेन्द्र नाथ अरक ( जय पराजय में ) कादीश चन्द्र माधुर ( पलठा राजा में ) लक्ष्मी नारायण मिश्र ने वियोग पदा को मुख्य रूप से प्रदर्शित किया है। इन नाटककारों ने कोमल ध्वनियों को प्रधान रूप में अपनाया है। वियोग पदा में छोटछोट लकीरों को छोटछोट लहें लहलहा ल ध्वनियों का सफ़ल प्रयोग भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के 'श्रीचन्द्रवली' नाटक में हुआ है।

रामचन्द्रा जैनीपुरी, जी०पी०सीवास्त्व ने भी वियोग पदा का ब्रह्म प्रदर्शन किया है। मोहन राकेश के नाटक (जाणाड़ का एक दिन) में अन्य नाटकों से भिन्न उत्कृष्ट कोटि का प्रेम प्रदर्शित किया गया है। भाव की प्रकृत अभिव्यक्ति के लिए कोमल ध्वनियाँ भी प्रधान समेता है।

नाटकों में मय के भाव की अभिव्यक्ति दो प्रकार हुई है। पहले प्रकार में मय के आविर्भाव में कभी-कभी भाव तीव्रता से बोलता है। इसी मय तथा आवेस दोनों भाव मिश्रित है मय के कारण कोमल तथा आवेस में कठोर ध्वनियाँ प्रयुक्त हुई है। इस प्रकार मय की इस कला में कोमल तथा कठोर ध्वनियों का उन्नत समान प्रयोग हुआ है।

किन्तु यह भयानक काली रात, जहाँ का यह लट्टहास, यह जल, गर्जन, यह प्रलय का शोर मेरा हृदय धड़क रहा है। तुम जाओ दाजी। मेरी को बुला लाओ। (जय० ११५)

(भयभीत होकर देखता हुआ) जोह भयावही घुंघाटा घूमकेतु। लाकाश का उच्छ्वस्त पर्यटक। नदात्र लोक का अभिशाप। (ध्रुव० ५६)

वह देखिए आत्मान की ओर लूक फूटा है जोह। कितना बड़ा --- कितना बड़ा --- सारा आत्मान उकेला हो गया। मातुम ही रहा है मर गया। लीट बलिये --- लीट बलिये ---  
(सिन्दूर० १२६)

मुवाळ जा गया। मुवाळ जा गया। रजा करी। राजा भीष ! रजा करी। (रस० ४४)

(धक्काकर) है। यह क्या है ? जो क्यों एक साथ इतना कौलाछ हो रहा है। वीर सिंह। वीर सिंह। जागी। गोविन्द सिंह दीड़ी। (नील० १५)

जोह। कहाँ - कौन है ? जोह माधिस ! - कौन है कहाँ ? कौन है ? (तिल० ५)

इसमें क, म, ह, व, ट, ज, छ, ड, ब, झ, ङ, ट, डा, ल, म, व कठोर ध्वनियाँ तथा न, त, य, ल, र, जा, ङ, म, लौ, व, उ, म, ग, ह, ए, ष, द, व कोमल ध्वनियाँ व्यवहृत हुई हैं ।

मय की दूसरी दशा जिसमें व्यक्त अत्यधिक शिथिल हो गया है, उसी शिथिलता व्यक्त करने हेतु कोमल ध्वनियाँ पैदाकृत अधिक व्यवहृत हुई हैं ।

- भाग --- जाओ --- भाग --- जाओ ---- जाग ली ---

जल --- जालीगे ---- जल ---- जा ---- ली ।

( मुक्ति० १०० )

- ( हाफिज़े पुर ) अब क्या हो सका है झुपूर ?

( कातर दृष्टि है उनकी ओर देखता है ) ( हिन्दुर० २८ )

इसमें ल, ग, लौ, जा, ज, य, छ, त, व कोमल ध्वनि प्रयुक्त हुई है तथा ज, म, क, ह कठोर ध्वनियों की महत्व मिठा है । मय की जावेशात्मक स्थिति नाटकों में अधिक लक्ष्यी है । मारतेन्दु हरिश्चन्द्र जयसंकर प्रसाद, मणिमथुर, उमेश्वर नाथ जश्न ( जय पराजय में ) विष्णु प्रसाद गोविन्द वल्लभ पन्त तेज मोहन राकेश ( लहरों के राजवंश में ) व मय की महती दशा को ही रखा है, जिसमें कठोर तथा कोमल ध्वनियों का लगभग समान प्रयोग हुआ है । लक्ष्मी नागायण मिश्र ने अपने नाटकों में मय की दोनों स्थितियों की प्रदर्शित किया है । इन दोनों स्थितियों में नाटककार ने ध्वनियों के प्रयोग में अंतर रखा है । मय की जावेशात्मक स्थिति में कोमल तथा कठोर ध्वनि का लगभग समान तथा मय की शिथिलता में कोमल ध्वनियों का अधिक प्रयोग किया है । मारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( कौर नगरी में कहीं-कहीं ) उत्पन्न सिन्हा , उदयसिंहर मट्ट ने मय के भाव का प्रदर्शन सफलतापूर्वक नहीं किया है । मय के भाव अन्य भाव भिन्नता कर दिये हैं जिससे मय प्रकट न होकर दूसरा भाव प्रकट हो रहा है इसलिए ध्वनियों की व्यवस्था भी उपयुक्त नहीं रह पायी है ।

शोक एक विस्तृत भाव है । इसमें भी भाव की भिन्न-भिन्न दशाओं में ध्वनियों के प्रयोग में भी भिन्नता आयी है । यों शोक में कोमल ध्वनियों की अधिकता है,

पर शोक के साथ जहाँ आवेश तथा क्रोध के भाव जाते हैं, वहाँ कठोर ध्वनियाँ अन्य स्थितियों से कुछ अधिक जायी हैं ।

- हाय मेरे पुत्र ! उसके ऊपर गिर जाती है । विद्वान्-की होकर बच्चा ने ) जाती, बेटी जाती, जहाँ तुम्हारे सींग फटते वहाँ जाती । यहाँ न रही । मैं पागल हो जाऊँगी । जाती, जाती, भरी जाती । उफ़ प्राण धुटे जा रहे हैं ।

(वि०७० ७४)

- मैं अपने हृदय के टुकड़े को अपने हाथों माल डाला, अपनी जालों की उनीति को अपने हाथों नष्ट कर दिया, अपने घर के उजाड़े को स्वयं उत्कार में परिणत कर दिया - आज मैं माँ होकर भी डायन हो गयी ।

(कव० ११७)

- हाय- हाय, बेचारी फूल-सी बच्ची । बिनाला ने उसे मालूम कर रस दिया । ( यु० २५)
- करे । हम जन्मही होय गल । ऊ कताई, तू सब कताई । जब हम काव करी । ( बकरी ५५)
- हाय । मेरा सब कुछ बिगाड़कर, मेरे पास जो कमल्य रत्न था उसे लीकर, उस पर भी +--- उस पर भी ।

( मुक्ति० ८२)

हमें द, म, र, जी, ल, प, य, ग, त, व, ऊ, उ, ज, न, धा, ए, स, व कोमल ध्वनियाँ तथा ज, ट, छ, ट, थ, फ, ड, ल, ख, ब, म, क, ण, कठोर ध्वनियाँ प्रयुक्त हुई हैं । शोक में कष्ट का भाव प्रमुख है । नाटकों में जिस प्रकार का कष्ट है, उसके अनुरूप ध्वनियों का संगठन हुआ है जैसे शारीरिक कष्ट की अभिव्यक्ति में कठोर ध्वनियाँ कुछ अधिक हैं । उदाहरण -

- ओफ़ । काशी की कहानी !! राम रे !!! मेरी तो कमर टूट गई !!!! पतलियाँ चूर हो गई !!!! कसनी के नारे हड्डियों में घुस गई जा रही है, मुस !!!!!

( काशी० ७०)

- बाह । माह डाला । माह डाला बदमाशी ने छिड़िया टूट गई है । ( तिनदूर० ६५)

इसमें कोमल ध्वनियाँ की प्रधानता शोक के भावके कारण हुई है । कोमल ध्वनियाँ में आ, ए, र, म, त, न, ई, ए, उ, य, व, जा, द का संग कठोर ध्वनियों में फ, फ, क, ठ, ह, ट, म, को प्रयुक्त किया है ।

शारीरिक कष्ट की तुलना में मानसिक कष्ट की अभिव्यक्ति में कठोर ध्वनियाँ कुछ कम हैं, क्योंकि इसमें आवेश की बजाय शिथिलता अधिक है । उदाहरण -

- हाय ईश्वर क्या इस ही लिये जन्म लिया था । क्या मेरे दुखों का कभी अंत न होगा । मेरे पिताजी तुम तो मुझे बड़ा प्रेम करते थे , तुम कहाँ हो, क्या मुझसे रुठ गये, जहाँ तुम गए हो, वहीं मुझको भी बुला लो, क्या हनुमन्मुख तुम्हारे लिये था, मेरे लिये कुछ भी नहीं, मेरी मैया तुम्हारे हैं देस आज मेरी लड़की पर क्या विपत्ति पड़ी है ।

( भारत० प्र० ३६)

- कम हम गली-गली मोसल मारिस्त फिरिस्त है । उठर कोई एक मुट्ठी पीछी न ही देत है । हाय राम । जागे उठर कउन न दसा होई । यही कुछ जो पछितवा सोचित तो हमार जत दुरगत काहे होत ? ( उठट० १३२)

- मैं किस लिए पैदा हुई थी और क्या हो गयी ? ( मुक्ति० ४६)

इस शोक की दशा में कठोर ध्वनियाँ दूसरी अवस्थाओं से कम आयी हैं । कठोर ध्वनियों में क, व, ह, व, म, त, ड, ठ, फ, फ, ह, र की रत्ता है । कोमल ध्वनियों की अधिकता है इसमें य, ई, व, उ, र, म, त, ह, स, जा, ए, द, प, न, ल, उ और व ध्वनियाँ व्यवहृत हुई हैं ।

नाटकों में शोक के भाव में कोमल ध्वनियों की प्रधानता सभी नाटककारों ने रखी है। शोक के भावों में ध्वनियों का सफेद प्रयोग बख्तर प्रसाद, बन्नीनाथ मट्ट, उदयशंकर

मट्ट, बंदायनं छाउ कर्मा, रामकृष्ण बैनीपुरी, प्रताप नारायण मिश्र, हरिखृष्ण प्रेमी, लक्ष्मी नारायण मिश्र तथा जी०पी० श्रीवास्तव ने किया है। माधोचन्द्र हरिचन्द्र जयसंकर प्रकाश, हरिखृष्ण प्रेमी, उदयसंकर मट्ट, उपेन्द्र नाथ ठाकुर (जय पराजय में) जी०पी० बंधा खन्व, पर्वेश्वर पन्नाल के नाटकों में शोक में शब्दों का भाव मिश्रित है। अतः कठोर व्यक्तित्व कुछ अधिक व्यवहृत हुई है। कृष्णका छाउ कर्मा, लक्ष्मी नारायण मिश्र, रामकृष्ण बैनीपुरी, जगदीश चन्द्र माथुर, मोहन राकेश, प्रताप नारायण मिश्र तथा (कहीं-कहीं) जी०पी० श्रीवास्तव के नाटकों में मानसिक कष्ट का शारीरिक कष्ट की शोक भाव में अभिव्यक्ति हुई है जिसमें कोमल ध्वनियों की प्रशानता है, कठोर ध्वनियों शोक का आवेशात्मक स्थिति है। अतः व्यवहृत हुई हैं। विष्णु कुमार प्रकाश तथा मणिमकुंजर के नाटकों में मानसिक कष्ट भाव प्रकट किये गये हैं।

हास्य एक मधुर भाव है। हास्य की मधुरता को बनाये रखने के लिए नाटककारों ने इस भाव की अभिव्यक्ति में कोमल ध्वनियों की प्रशानता दी है। हास्य में प्रशानता का भाव प्रमुख है। नाटकों में प्रशानता की कोमल ध्वनियों की शक्तिता भी व्यवहृत किया है। जैसे -

- उर्र, उर्र, उर्र। और मिठ गर्द, मिठ गर्द। (बहरी २१)
- (जानकर कुछ होकर जीपवाहिक लाने की कोशिश में) ओ, तुम मिस्टा नीतल पंखी० बिटिया हो ? तब तो तुम मेरी भी गैटी हो। (अनुत० ३६)
- वाह ! वाह ! बच्चा ! इतनी मिठाई कहाँ से लाया ? किस थमाया है घेंट हुई ? (तीर० १२)

प्रशानता में उ, र, ल, म, ग, ई, ज, त, व, इ, न, स, य, व कोमल ध्वनियों जाती है। कठोर ध्वनियाँ उसमें अम जाती हैं अतः कोमल ध्वनियों की अधिकता के कारण वे अपना प्रभाव नहीं डाल पायी हैं। कठोर ध्वनियाँ ट, ञ, झ, ठ, क, ह, घ, म व्यवहृत हुई हैं।

नाटकों में जहाँ हास्य के साथ व्यंग्य मिश्रित है, वहाँ कठोर व्यंग्य का कुछ अधिक भाग होता है। कठोर व्यंग्यों में व्यंग्य की तीव्रता बनाया गया, वे भी व्यंग्य तीव्रता होता है। नाटकों में हास्य के साथ व्यंग्य का मिश्रित करने अधिकार रखा गया है।

हास्य व्यंग्य में व्यंग्य के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- वाह । वाह । यह तो बड़ी दुहा कि मड़े फगरसी और मेरे तेल । अपनी जान आप बरबाद करें । ( उलट० ८६ )
- किना सुझ वणन करते हैं आप ! --- ऐसा लगता है कि कादंबरी जिसमें मैं पहले बाणभट्ट नामकी सेवा में उपस्थित हुआ हूँ । ( नाजोर्वि० ६२ )
- हे भगवान , यह फाँसी है कि गले की फाँसी !! सीते क्या हैं पूरी आफत !! जब कैद दो तो क्या जैसे कैदों की मलीन चल गई - ( फाँसी ०९५ )
- तो धन चुकी आप गिनैा की स्टार । बाहर , फी पर पतासि और परदा डाल फलना फुलते हुए गुनगुनाइए - " जा जा री निर्दिष्ट , तु जा क्यों न जा । " ( शूर० ४४ )
- अरे दीदी । ----- तुम तो व्यर्थ में गृहस्थी की बकरीसे अपना माथा फाँड़ रही हो । तुम्हें तो सेवा में कैप्टन या डौटी-नौटी कैफिटमेंट हो जाना चाहिए । ( लजी० ४४ )
- नौटा मार्य बना बनाकर मूँड लिया । क तो खुद ही सब पीँडिया के ताऊ, उस पर बुटकी बजी, कुशामद हुई, डर दिताया गया, बराबरी का फाँड़ा उठा बाँध-बाँध गिनी गई, वणमाछा कँठ कराई, कम हाँसी के सार कैथ हो गए ।

( भास्व० २८ )

इसमें कोमल व्यंग्यों की प्रधानता तो है, परन्तु कठोर व्यंग्यों प्रधानता के भाव से अधिक व्यवहृत हुई है। कोमल व्यंग्यों में व, य, त, प जी, र, ड, ल, न, ए,

द, म, य, ऐ, न, उ, ऊ, ई, ए, ओ, व प्रयुक्त हुए हैं। ह, ठ, फ, च, झ, ट, ष, ज, श, ष, ड, ण, क, ख, ग, ङ कठोर ध्वनियाँ हैं। इनमें स्वर ध्वनियाँ कठोर ध्वनियों के साथ साथी हैं जिनके कारण कठोर ध्वनियाँ अधिक कठोरता नहीं व्यक्त कर रही हैं और हास्य का भाव बना हुआ है।

अधिकतर नाटकों में हास्य में व्यंग्य के भाव निहित हैं। भासोन्नु हरिश्चन्द्र (भारत दुर्गा में) कर्णप्रसाद, श्री० श्री० श्री० वास्तव, उदय चंकर भट्ट, उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी (कर्ण की कलह तथा श्री० श्री० श्री०) कुंदावन जाल बर्मा, गोविन्दवल्लभ पन्त, मणिमन्त्र तथा सुरेन्द्र नाथ के नाटकों में हास्य के साथ व्यंग्य के भाव निहित हैं। इन नाटककारों ने व्यंग्य में तीक्ष्णता लाने के लिए कठोर ध्वनियों का काफी प्रयोग किया है, परन्तु कोमल ध्वनियों की तुलना में ये कम हैं। रामकृष्ण वैनीपुरी, सर्वेश्वर कालावत श्री० श्री० तथा लक्ष्मी नारायण जाल के नाटकों में प्रामाण्य के भाव अधिक लगे हैं जिनमें व्यंग्य की तुलना में कठोर ध्वनियाँ कम हैं। विसमय एक विस्तृत भाव है, जिसका तीव्र गुण तथा दुर्लभ दोनों ही भावों से है। विसमय का भाव प्रायः अन्य भावों के साथ आया है। विसमय के कारण अन्य भावों की ध्वनियाँ भी प्रभावित हुई हैं। यों तो श्रौव तथा पूजा के भाव में कठोर तथा ध्वनियों की प्रामाण्य है परन्तु जहाँ विसमय का भाव श्रौव तथा पूजा के साथ आया है वहाँ इसकी अभिव्यक्ति में कठोर तथा कोमल ध्वनियों का लगभग समान रूप में प्रयोग हुआ है। जैसे -

### श्रौव और विसमय

- (श्रौव और विसमय) इतनी नीचता। अभी उस उज्जावनक उपराध का प्रकट करना बाकी ही रहा उठता अभियोग। प्रमाणित करना होगा कि लिख्य। नहीं तो सदा इसका न्याय करेगा।

(धनु०-२१)

- लय हाय। तू जाया उस नटिये की पिछवारी करे ? आ जाये तेरे परीसे पाव तो स्वा विगाड़ पड़ेगी, स्वा।

(काशी० ७४)



इसमें ब, म, ज, घ, ट, ड, फ, त, क, ह, च, छ, ङ कठोर ध्वनियाँ तथा  
स, न, ण, उ, ष, र, ल, ग, ङ, य, प, व, ज्ञ, व कोमल ध्वनियाँ हैं ।

### धृष्णा और विस्मय

- छिः छिः जी मैं तो पीत माँग ताकीं । (भारतभा० २४)
- किलना बीभत्स है । सिंही की विहारा खली में झाल कुं  
पड़ी ली । नीच रहे हैं । (सूक्त० १४१)

धृष्णा भाव के साथ विस्मय भाव के जाने पर ल, व, स, म, क, ह, च, छ, ङ, कठोर ध्वनियाँ तथा त, जी, ग, न, व, र, ल, ष, व कोमल ध्वनियाँ व्यवहृत हुई हैं ।

विस्मय का उत्साह भाव के साथ व्यक्त हुआ है, तो कठोर ध्वनियों की उत्पत्ता  
तथा कोमल ध्वनियों की अधिकता हो गयी है क्योंकि विस्मय के कारण उत्साह  
की शक्ति कम हो गयी ।

### उत्साह और विस्मय

- मगध । मगध । साकयान । इलना उत्थाचार । सहना आगव  
है । तुफे उलट दूंगा । (चन्द्र० ५६)
- हत्या कर दें । मासली खाते रहते हैं उनकी हत्या कर  
दें । मैं राठौरों का अस्तित्व दूंगा । (जय० १०४)

विस्मययुक्त उत्साह भाव में ब, च, म, ट, फ, ह, छ, ल कठोर ध्वनियाँ तथा  
स, न, म, ग, ह, त, ल, य, र, ल, उ, द, व, कोमल ध्वनियाँ व्यवहृत हुई हैं ।  
विस्मय के कारण उत्साह का मानो जोश ढिंढिल हो गया है जिसके कारण  
कोमल ध्वनियों की अधिकता हो गयी है ।

हास्य भाव में कोमल ध्वनियों की अधिकता है, विस्मय के साथ जब हास्य प्रयुक्त  
हुआ है तो कोमल ध्वनियों की कुछ उत्पत्ता हो गयी है, फिर भी कोमल  
ध्वनियों की प्रधानता रही है । विस्मय अधिकतः व्यंग्यभाषा में प्रयुक्त हुआ है ।

### हास्य और विस्मय

- बाह । बाह । यह तो वही हुआ कि पड़े फारसी और  
कैसे तैल । अपनी शान आप बरबाद करें । (उलट० ८६)

- है मातान, यह कांती है कि गले की फांसी !! तौली क्या है  
मुरी जाफत !! नता कैड दो तो था जौ लंगरेजों की मशीन  
बल गई - ( कांती 008 )

इहाँ ह, ड, ड, फ, ख, च, छ, म, फ, फ, ब, क, क कठोर ध्वनियाँ तथा  
व, य, ला, स, व, लौ, ड, र, उ, ग, म, त, न, ई. कोमल ध्वनियाँ आवृत्त  
हुई हैं।

मन एक तिलि भाव है, जिनमें कोमल ध्वनियों की अधिकता रही है विस्मय भाव  
के साथ जाने पर कोमल ध्वनि की संख्या कुछ कम हो गयी है क्योंकि विस्मय में  
तेजी है और वह तेजी बनाये रखने में कुछ कठोर ध्वनियों का जना आवश्यक है।  
परन्तु कोमल ध्वनियों की प्रधानता रही है।

#### मय और विस्मय

- (थकड़ाकर) है। यह आफ कहाँ है जहाँ। और माई मैं  
तुम्हारा क्या बिगाड़ा जो मुक की पकड़ो हो ?  
( जीरो 20 )

- और यह विकराल वदन जौन मुह बाये मेरी और दौड़ता चला  
जाता है ? हाय हाय इसी की कब्र ? और यह तो मेरा एक  
ही कौर का जाया । ( भास्व 0 भा 0 28 )

य, म, ला, स, त, ई, न, त, व, र, उ, लौ, व, ड, ब, ए, ग कोमल  
ध्वनियाँ तथा फ, ह, म, ड, फ, ज कठोर ध्वनियों का जहाँ आवृत्त हुआ है।

वात्सल्य तथा प्रेम में कोमल ध्वनि की प्रधानता रही है। सामान्य वात्सल्य  
तथा प्रेम के भावों की तुलना में विस्मययुक्त प्रेम तथा वात्सल्य में कोमल ध्वनियों  
की संख्या में गौड़ी अल्पता आ गयी है।

#### वात्सल्य और विस्मय

- ( झोटी लड़की के पाठ जाता ) और। यह तो तो रही है।  
( उसके पिर पर हाँ फैलता ) क्यों क्या हुआ। मुनिया  
की ? ( बापे 0 40 )

- बैठी फा । जहाँ तू भी जा गयी । ( अज्ञात० ११७ )

इसमें वास्तव्य में ह, क, ट, म, कठोर तथा ल, र, त, आ, म, न, ला, ग, प, व कोमल ध्वनियाँ आयी हैं ।

विस्मय, प्रेम में अधिकतर संयोगावस्था में आता है । विस्मययुक्त प्रेम में कठोर ध्वनियाँ <sup>कम</sup> कम आ गयी हैं, जिससे कोमल ध्वनियों की मात्रा कुछ कम हो गयी है ।

### प्रेम और विस्मय

- रहा । क्यात का-ता कंठ भी है । पुन्दरी, तुम्हारी बैठी  
प्रशंसा सुनी थी, बैठी ही तुम हो । ( अज्ञात० ७६ )

- तुम्हारा यह राशि-राशि वैभव, तर्षि । ---- एक ही स्पर्श  
में युगों का आमंत्रण । ---- जोह यह स्पर्श । --- यह तुम्हारी  
देह का सागर --- और मैं हूँ कि गहराइयों में ली जाता हूँ ---  
और सागर की तरल्टी ही नहीं --- मिलती ही नहीं । ---  
जोह तुम्हारी देह का सागर तर्षि ! ( पंथा० २८ )

विस्मय जब प्रेम के साथ प्रयुक्त हुआ है तो भी इसमें कोमल ध्वनियों की प्रधानता है । उपर्युक्त काल में कोमल ध्वनियों में ल, य, म, स, न, र, व, ली, प, ग, जी, ठ, ड, त, ला, द प्रयुक्त हुई हैं । कठोर ध्वनियों में ठ, क, र, ह, ज, च, त, ट, ब, म, आयी हैं ।

कई नाटकों में विस्मय के भाव लौटते लाये हैं परन्तु ऐसी स्थल कम हैं । लौटते विस्मय भाव में कोमल ध्वनियों की अधिकता है । उदाहरण -

- लो लो । कनकित की । आप कहाँ ? आपका यह कैसा पीज ?  
( दुर्गा० ४६ )

- ( आश्चर्य से ) पिता ? यानी कुजारी ---- । ( अमृत० ११० )

- जोह, आप ! ( माया० ३८ )

- ( चकित ) राजकुमारी, तुम । ( रत्न० २२ )

विस्मय में अ, ली, व, र, प, य, म, स कोमल ध्वनियाँ तथा ल, क, ह, म, च कठोर ध्वनियाँ व्यवहृत हुई हैं ।

नाटकों में विस्मय का भाव अधिकतर अन्य भावों के साथ आया । जैसे विस्मय भाव का आया है । जैसे विस्मय के भाव की उत्तमी नांताकण लाठ, मुद्राराक्षस वृंदावन लाठ कर्मा के नाटकों में अधिक जगमग मिला है । इनके अतिरिक्त लगभग सभी नाटकों में अधिकतर विस्मय के भाव अन्य भावों के साथ आये हैं । जयदेव प्रताप, जगदीश चन्द्र मारु, वृंदावन लाठ कर्मा, कड़ीनाथ मट्ट, उत्तमी नारायण मिश्र तान मोहन रावेल के नाटकों में अन्य नाट्यकारों की तुलना में ध्वनियों का भावानुसूल तथा सफल प्रयोग हुआ है ।

कई बार नाट्यकारों ने जो भी भाव प्रकट करना चाहा है, परन्तु कान में ध्वनियों की गंभीर व्यवस्था के कारण कोई अन्य भाव की अभिव्यक्ति हुई है ।

और इस प्रकार ध्वनि तथा भाव में संगति नहीं हो पायी है ।

श्रीप में जब बनावटी पन लाया गया है, कठोर ध्वनियों की तुलना में कोमल ध्वनियों की अधिकता हो गई है -

- ( बनावटी रोज के साथ ) साकार के सामने मुंह से गाली नहीं निकली परन्तु यदि उस जूँव जनरल की पा गई- इस मुस्मैसी का नाम रोज है, जनरल रोज - तो तोप, बन्दूक या तलवार से सच्चा नाम लिये बिना न मारूँगी ।

( काशी ० ८३ )

कभी-कभी नाट्यकार नाटक में भय का प्रकट किया है परन्तु कान में भय न व्यक्त होकर श्रीप व्यक्त हुआ है । ऐसी स्थितियों में कठोर ध्वनियाँ काफी आ आयी हैं जिन्हें भय की सफल अभिव्यक्ति नहीं हुई रखी है। जैसे -

- जो प्रकट वह तो लगी है भी प्रकट है । याद आते ही कल्ला मुंह की आने लगता है । भगवान ने न जाने कहा है साध बाँध दी । ( दि० ७० ५७ )

- ( बड़हाकर ) फिर वही नाम ? मंत्री तुम बड़े सराब आसी हो । हम रानी से कह दें कि मंत्री बर बर तुमको हाँत बुलाने चाहता है । नीकर । नीकर । सराब -

( की० १४ )

उत्साह उत्पन्न करने के लिए कई बार ऐसी कान बारी हैं, जिनमें नाटककार उत्साह की अभिव्यक्ति के ना पक रहा है परन्तु कठोर ध्वनियों की अलगाव के कारण जोड़ता प्रकट नहीं हो पा रही, कान उत्साह की अत्यन्त उम्पेदारक अभिव्यक्ति करने लगे हैं। जैसे -

- ( कंकण बाँकी हुई ) एक ही त्याग, एक ही मरण, एक ही जन्म है स्वाभाव्य सिल नहीं होता। कर्ण्य पालन-करी हुई मरना जीवन का दूसरा नाम है। यह रण कंकण जीवन और मृत्यु की मृत्यु का प्रतीक है, उत्साह और दूरदर्शिता का सम्बन्ध, जीवन और मरण का सम्बन्ध, त्याग और मोक्ष का सम्बन्ध, शौर्य और विवेक का सम्बन्ध, तपस्या और मोक्ष का सम्बन्ध। (कान्ती० ६८)

कई बार नाटकों में तुलसीदास ने हास्य की सृष्टि करने का प्रयत्न हुआ है। परन्तु कठोर ध्वनियों की अलगाव के कारण हास्य में जीम का भाव प्रकट होने लगता है। जैसे -

- वही वही सीता की वही मंदीदरी की नानी विजटा।  
कहाँ है नातुगुप्त ज्योतिषी की दुम। अपने को जीव भी लगता था। एक दाँत पीसकर हाथ उठाकर छिन्ना लोलते हुए बाणाय का लल्लुदादा बन जाऊँगा। (खंड० १०३)

निर्वेद के भाव कहीं कहीं भी प्रकट मिले हैं, जिनमें अशान्ति तथा जीम बना रहने के कारण कठोर ध्वनियों की मात्रा अधिक हो गयी है और भाव सफरता-पूर्वक नहीं व्यक्त हो रहे हैं। उदाहरण -

- राजा, संपूर्ण विश्व ही किराता का झीड़ा जीतुक है।  
न यहाँ कोई प्रजा है, न कोई नर्तकी, न कोई जीव है,  
न यह छिन्ना की धारा। तब कुछ अस्तित्व के आकाश में माया का लोह है। (अप० ०९१)
- मैं तो मरना चाहता हूँ तब भी नहीं मरता। मेरे अशोक की जगह भगवान् मुझे उठा ले गया होता तो अच्छा था। तब इस बुढ़ापे में - (लौटन० ६२)

कुछ नाटकों में तदा आवेश या फुंकलाहट की स्थिति नहीं रही है, इन नाटकों में कठोर ध्वनियाँ अधिक प्रयुक्त हुई हैं। भी-भी भाव के अनुरूप न होते हुए भी इन ध्वनियों का व्यवहार हुआ है। जी०पी० श्रीवास्तव, अणि, धुंकर, कुंदाका ठाठ कर्ना तथा नीहन राकैके (भी धूरे में) नाटकों में ध्वनियों का यही प्रयोग हुआ है। जयदेव प्रताप तथा हरिकृष्ण प्रेमी के नाटकों में भी यह 'भी' ध्वनि प्रयोग ही बार-बार विविधता प्रकट हुई है।

बलाघात भी भावनिव्यक्ति में काफी लक्ष्यक हुए हैं। कन में जिम उद पर नाटककार ने जीर देना चाहा है, उस पर बलाघात का प्रयोग किया है। प्रायः जिम शब्द पर बलाघात हुआ है, उसी पूर्व तथा पश्चात् में बलाघातहीन शब्दों को रखा है जिसे मुख्य शब्द अधिक उज्ज्वल कर आ जाय। भावों में बलाघात का प्रयोग प्रचलित है -

क्रोध :

- ( क्रोध में फड़क्कर ) निकली । भी निकली , यहाँ ऐसी निर्लज्जता का नाटक मैं नहीं देना चाहती । ( ध्रुव० ६८ )
- ठे बाण्डाल पायी । मुझकी जान ताहन कहे का फल है महाराज के बय का फल है । ( नील० ३२ )
- जी ई का बोलिहै । एही कसाई है कसाई । ( बकरी ५७ )
- नहीं कोई ज़रूरत नहीं । मैं उस जुड़ैल का मुँह नहीं देना चाहता । ( गूग० ७५ )
- ( तड़ातड़ जूँ - बण्ड के पड़ने की आवाज़ ) हः बदचलन ! शर्म नहीं ? ( अमृत० ७० )

इसी निकली , ठे, कसाई, नहीं तथा बदचलन शब्दों पर बलाघात किया गया है जो कथन के मुख्य शब्द हैं।

घृणा :

- इसमें घृणा प्रदर्शित करनेवाले शब्दों या तिरस्कार करनेवाले शब्दों पर अधिकतर बल दिया है।

- वि: पुरुष होकर नर्तकी है जंग-विजय में प्रतिदिनता करोगे ?

( श्रवण० ३ )

- जा, मैं तेरा परित्याग किया । तुझे जमी पर की दुर्गन्धि समक  
फाड़कर फेंक दिया । जा, मैं तुझे जमी जंग का कौटु जान  
काटकर दूर किया । ( जंगूर० ४६ )

- वै तो तुझे उस तुझे मैं नफरत थी । ( लिल० १० )

वि: , जा, नफरत शब्दों पर बल देकर भूषण की अभिव्यक्ति की गयी है ।

भय :

भय में भय के कारण या पलायन के लिए शब्दों पर प्रायः बल  
दिया है । जैसे -

- फाँसी । रै बाप रै बाप फाँसी !! मैं किस की जान  
रूटी कि मुझकी फाँसी । ( वीर० २० )

- जोर । मयावनी पूछवाला धूमकेतु । जकारा का उच्छ्वसित पर्यटक ।  
नदान लौक का अभिशाप । ( ध्रुव० ४६ )

- महागानी भागी । महारानी भागी । ( जय० ११६ )

- महाराज भागिये । महादेवी छटिए । ( जगत० ५८ )

भागी, भागिये, फाँसी और धूमकेतु , पर्यटक, अभिशाप, शब्दों पर बलाभास  
कर भावाभिव्यक्ति को सफल बनाया है ।

शोक :

शोक के भाव में, शोक के कारण पर प्रायः बल देकर भावाभिव्यक्ति  
की गई है । जैसे -

- सा गर, हाय औ सा गर । ( कली० ५५ )

- हीन लिया, गोद से हीन लिया, सोने के लोभ से मेरे लाठी  
को रुठ पर के माँस को तार फेंके लगे । ( स्वयं० १४० )

इसमें लोक का कारण" ता नए स न कीन लिया है। लोक को प्रकट करने के लिए उस पर बल दिया है।

- मैं अपने हृदय के दुर्गों को अपने हाथों में मसल डाला, अपनी जाँतों की उद्योति को अपने हाथों में मसल डाल दिया, अपने घर के उजाले को स्वयं जीता में परिवर्तन कर दिया - (जय० २१७)

इसमें लोक का कारण स्वयं पात्र है। लोक को, स्वयं शब्द पर बल देकर अभिव्यक्ति कर रही है।

विभव - विभवात्मक भावों की अभिव्यक्ति में प्रकट: विभवात्मक शब्दों, विभव उत्पन्न करनेवाली वस्तु पर बलपात किया है। उदाहरण -

- क्या ? ----- पचाय, मेरे पिता । ( कौण की हाथों में डेकर देखा है ) मेरे पिता !! पर --- (कौणार्क ६५)
- लोक का कारण । लिखी खुटीकुल । (मादा ०२५)
- (चक्ति) राजकुमारी तुम । (स० २२)
- है ? तब भी महाराज ने स्वयं की कुछ मोच लिया होगा । (ध्रुव० ६६)
- आश्चर्य ? --- मुझे विश्वास ही नहीं हो रहा + + + (जायाह १०२)

उत्साह - उत्साह में उत्साह करने करनेवाले शब्दों पर या कुछ शब्दों पर ध्यान आकषिप्त करने के लिए बलपात किया है -

- आर । हा हा । आबाह । आबाह । हा, और तो कुछ धर्म ने किया ? (मादा० मा० २७)
- रायव । रायव । तुम्हें दण्ड भोगना होगा, मेरे और मामली के बीच कूदने का दण्ड भोगना होगा, मेरे विरुद्ध जड़यंत्र करने का दण्ड भोगना होगा । (जय० १२३)



प्रेम - ... प्रेम के पाप में अधिकतर प्रसीमात्मक शब्दों पर, कदा की प्रशंसा करते  
वाले शब्दों पर या विमनसात्मक शब्दों पर बहुतसा ध्यान है। उदाहरण -

- लाला प्यारी पुकारती चौटीली बालों ली पौर की गजब  
दाती हैं। ( उद्ध० ७७)
- पुकारता वह सवि-सवि केव जबि। एक ही लकी  
में पुन का समीप। --- (प० १० २८)
- वह भी लाल, किना तकजक है। किना सगं एकु है।  
( चंद्र० ६६)
- हृदयैश्वरी, विष पान के लाल तक विनिमेष की तरह भुम  
रहा हूँ। (वि० ४६)

वास्तव्य - वास्तव्य में कठिन शब्द प्रसीमात्मक शब्द या लक्ष्मीवाच्य शब्द  
शब्द पर प्रायः कठिनात पुन है। जैसे -

- वर्मा, मेरे बच्चे, मेरे बेटे। ( कौणार्त्त ६४)
- जीती रही मेरी। ( युगे० ५०)
- बाली बेटा तुम्हारी जीती लमर ही। ( रत्ना० ५२)
- नहीं काठ। तुम यहाँ दुनिया में कूली फली। लीग  
तुम्हारी गढ़ाई करी। ( मुक्ति० ६६)

साध्य - साध्य में कठिनात प्रायः साध्य है कठिनात पर किया है। जैसे -

- कितना सुदम वर्णन करते हैं लाल। --- ऐसा प्रयास है कि  
"जादगरी" कितने में पहले कठिनात साध्य की वा में उपस्थित  
हुआ करो है। ( ना० ७० ६६)
- रामदीनार्थ कठिना कठिना कि काव नहीं लया जब सुदुर  
उठे। सुता पंडी के काव नहीं गदहा लना कठिना पुन कठिना।  
उनके साध्य में ही नाही लया कठिना। ( उद्ध० २३)
- लीर बनाने में ली सीता की लम निपुण है। ( वर्मा० २६)

हमें यह ध्यान रखना है कि जिस वस्तु को प्रकट किया गया है, उस पर कटाक्ष नहीं किया जा सकता है ।

निर्वेद - निर्वेद के भाव में निराशा का चिह्न है - अभिन्न है, जिसके कारण कटाक्ष का अभाव है ।

- जिसने एक बार प्रकाश की विष्णु देखा है, उसकी चेतना  
भीला नहीं जा सकती है, भगवान् ! इसी में आज कैलाश  
की रावणरत्नी भिन्नगुण की कल्पना के कारणों की  
उत्पत्ति में गर्व है । ( अम्बु ११२ )

- मृत्यु की चेतना के कंधों में बड़े हुए मनुष्य । और पुनः की उदर  
का फूटता है, और अभिमान लौटता है । उल्टे तु निहार  
हो नौहनदास नौन की निरुत्तरे रत्न को जा । ( अम्बु १२ )

नाटकों में भाव की आवश्यकता के बिना भाव भी प्रकट किया है ।  
हमें ध्यान रखना है कि उच्चरित करने का अर्थ को बढ़ाकर तथा घटाकर रखा है ।  
उच्चरित करने की भाव को बढ़ाने के लिए ध्वनियों को तीव्र या दीर्घ करने  
की प्रवृत्ति है तथा ध्वनि कम करने हुए तीव्रता से बोला है । ध्वनि की दीर्घता,  
स्वरा में लगी है । नाटकों में भाव में ध्वनि प्रयोग के उदाहरण प्रस्तुत हैं ।  
श्रौत :

- मैं ही का बोला है । इसी कथाई है कथाई । ( अम्बु १५७ )

हमें ध्यान रखना है कि ध्वनियों को दीर्घ करने तथा अन्य ध्वनियों को  
कम ध्वनि में बोला है -

- तीव्र है ब्राह्मण चित्ता । रुद्र के जन्म में फटे हुए हूँ ।  
( अम्बु ६८ )

तीव्र में ही तीव्र हूँ में ही ध्वनियों को दीर्घ करने और अन्य ध्वनियों  
को अल्पगुण से तीव्रता से बोला गया है ।

- है बाण्डाउ पापी । मुझको जान साहब करने का फल है,  
महाभारत के का का फल है । ( नील ३२ )

मर्मा में ईं ताल जाद के हैं ईं एं ध्वनियाँ जो ध्वनि बढ़ाकर कहा है ।  
अन्य ध्वनियों को शीघ्रता से उच्चारित किया है ।

धृणा :

- ( धीमे से ) मुँह डाक्टर से नफ़रत है । गर्ह हैट रिया ।  
( गिट० ११ )

इसी हैट में ईं एं ध्वनि जो ध्वनि बढ़ाकर बोला गया है । हैट के पूर्व  
ताल परवात की ध्वनियों को शीघ्रता से बोला है ताकि हैट तब तक  
उत्तर नही ।

- जा मैं तुम्हें अपने पि का छोड़ जान काटकर दूर फेंक दिया ।  
( गुर० ४६ )

धृणा में गिरावृत करनेवाले शब्द जा मैं तुम्हें ध्वनि में दीर्घता बहुपूर्वक ध्वनियों  
के लिए लायी गयी है ।

मय :

- रोह । मयावनी फूँकारा फूँकतु । ( दुव० ४६ )

रोह में ती ध्वनि का उच्चारण दीर्घता से हुआ है । अन्य ध्वनियाँ कम  
ध्वनि में बोली गयी हैं ।

- मयारानी भागी । मयारानी भागी । ( जय० ११६ )

इसमें ती ध्वनि को तीव्रता प्रयुक्त किया है तब मा में ला ध्वनि को  
अपेक्षाकृत कम समय में बोला है ।

शोक :

- ( रोकर ) प्यारे । मुझकी लाति किसके भरोंसे छोड़ जाये हो ?  
नहीं नहीं मुझकी भी लात है मरी । मैं तुम्हारे बिना यहाँ तड़प-  
तड़पकर मर जाऊँगी । ( उडट० २० )

प्यारे में एं की दीर्घ काँफ़े और नहीं - नहीं में ईं ध्वनि शीघ्रता से  
प्रयुक्त की गई है ।

शोक में कष्ट के आविर्भाव में ही उच्चारण ध्वनि में भिन्नता लायी है -

-( ब्रह्म पं हाथ रखी हुई ) ब्रह्म, सर्व । उक्त ॥

( अम्ब० ६७ )

इसमें ब्रह्म पं हाथ रखी ध्वनि सींचकर कष्ट के नाशिक्य की अनुमति करायी है ।

उक्त में ध्वनियाँ ऐसी ही उच्चरित की हैं ।

विस्मय :

- ये ----- ये ----- ये --- क्या कर रहे हैं श्रीकृष्ण ।

( जी० ४४ )

- ( आश्चर्य से ) है ! यहाँ भी नहीं है । ( दुर्गा० ११६ )

इसमें ब्रह्म पं हाथ रखी ध्वनि को विस्मयात्मक तमिष्यता के लिए सींचकर बोला है तथा अन्य ध्वनियों को अवैदाकृत शीघ्रता से बोला है ।

- ( ब्रह्म ) शिव । शिव । मैं क्या देख रहा हूँ ? ( रत्ना० ८ )

- ब्रह्म, ब्रह्म नागरिकों । मैं आज का समा देखकर ही पंग हूँ । ( अम्ब० ७५ )

विस्मय के कारण शिव । शिव । ब्रह्म-ब्रह्म , विस्मयादिबोधक शब्दों को कम ध्वनि में बोला है तथा ब्रह्म, श्री में ब्रह्म, ही ध्वनियों पर जोर देते हुए उसके ध्वनि बढ़ाकर कहा है ।

उत्साह :

- तुम धीरे धीरे, इस समय देख की धीरों की आवश्यकता है ।

( स्कंद० १५८ )

उत्साह बढ़ाने के लिए धीरे कहा है, जिसमें धीरे में ही की धीरता के साथ बोलकर शब्द के प्रभाव को बढ़ाया है । उत्साह में जीवता के कारण अन्य ध्वनियों की शीघ्रता से बोला है ।

कभी-कभी उत्साह में आवेक की अधिकता में सभी ध्वनियों का उच्चारण शीघ्रता से हुआ है -

- माले के लिए लंड लीर माले के लिए लिर फड़फड़ा रहे हैं ।

( फांसी० ६७ )

- उठी मूँसे सिंह की ताव खु तेना पर टूट पड़ी । ( रत्ना० ३२ )

प्रेम

- किन्ना पुम्पर है यह युक्त । क्या यह वही है वही जिसकी काया -  
मूर्ति मेरे प्राणों में विरजाल है वह रही है ? (विज० २७)

प्रेम में प्रसंगा करते हुए प्रभावित करने के लिए किन्ना शब्द में का ध्वनि की तीव्रता  
बोला है तथा प्रेम का निरूपण करने के लिए वही में ही ध्वनि की दीर्घ कभी बोला है।

- सब कहता हूँ जब-जब मैं सुम्हें कृता हूँ तो ऐसा लगता है वही तुम  
बहुत सुन्दर हो । (पु० १६)
- हाँ । ध्याना का ता कंठ भी है । (ज्यात० ७६)

हाँ जब-जब तथा का - का ध्वनियाँ का उच्चारण शीघ्रता से किया है तथा  
प्रसंगा में बहुत शब्द पर जोर देते हुए उ ध्वनि की दीर्घ कभी बोला है । प्रेमा-  
लिका में हाँ में हाँ में हाँ में ध्वनि की दीर्घ किया है ।

वात्सल्य

- वही मेरे हाँ । तुम्हारी माता प्रतीक्षा का रही होगी ।  
(जय० १२५)

वात्सल्य में हाँ में का ध्वनि की उच्चा करके बोला है तब ध्वनियाँ लपेटावृत्त  
शीघ्रता से उच्चारित की हैं ।

- हाँ, हैटा ( वह अरुण है लिपटती और उल्ला माया कृती है )  
( तम्ब० ६६ )

हाँ में हाँ तथा हैटा में का ध्वनि की उच्चा करके रता है ।

- ( मनीहर की गीद में उठाकर उल्ला मुह कृती हुए ) मेरे बच्चे ---  
( ओ हाँ है उल्ला ) हाँ ! तो यह मेरी मुक्ति ---  
( मुक्ति० १४८ )

बच्चे में हाँ तथा हाँ में का ध्वनि की कुछ दीर्घ करके प्रयुक्त किया है ।

मेरे शब्द में ध्वनियाँ की वात्सल्यालितिक में शीघ्रता से बोला है ।

दास्य

- वही । दादा रे दादा । बरुदे का चिट्कता है मीकी ।

( उलट० ७० )

साथ में विनम्यात्मक शब्द दादा है दादा में दादा में पड़े वा की  
 वा ध्वनि लगा है की ए ध्वनि को सींचकर जोड़ा है वाक्य की अन्य ध्वनियां  
 कम ध्वनि में जोड़ी गयी है ।

- वाह, वाह दीवान जी क्या बात है । अब तुम पकड़े शायर  
 हो गए । (मकरी 082)

वाह, क्या में प्रयुक्त हुई वा ध्वनि लगा पकड़े में ए ध्वनि के द्वारा  
 व्यंग्य प्रकट करने के लिए उच्चारण करके जोड़ा है ।

### निर्वेद

निर्वेद में व्यक्ति शान्तचित्त होकर बोलता है अतः हमारे ध्वनियों  
 को सींचकर तो जोड़ा गया है परन्तु आवेश के भाव न होने के कारण ध्वनियां  
 जोड़ता है नहीं जोड़ी गयी हैं । जैसे -

- वाह, जीवन की साधनमंगलता देकर भी मानव शिखी नहीं  
 जीव देना चाहता है । (अपराध 0 20)

वाह में वा ध्वनि का दीर्घ काके उच्चारण किया है ।

निर्वेद में कभी-कभी ध्वनियों के उच्चारण की अवधि में कोई खंड नहीं आया है  
 क्योंकि व्यक्ति शान्त तथा निराश होकर बोलता है ।

- सम्बन्धी की नाव टूट चुकी है, पर्याप्त । वह अभी बल  
 समाधि स्पष्ट देत रही है - अब समाधि या सम्यक समाधि ।  
 (अपराध 0 106)

नाटकों में अनुप्रास का भी सावाधिव्यक्ति में काफी योगदान रहा है । नाटकों  
 में अनुप्रासिक शैली का प्रयोग कई प्रयोगों से किया गया है । कई बार भाव को  
 प्रभावशाली या प्रकट बनाने के लिए, और कई बार शैली में सौन्दर्य लाने के लिए  
 प्रयुक्त किया है । क्रोध के भाव में अनुप्रासत्मक प्रयोग द्वारा आवेश व्यक्त किया है ।

- मंडोवर के नाटकीय कीड़े नीच, पापी, नराधम । अब तेरा अन्तिम  
 समय है । आज तूफान जमान का , नगर की निर्वाण निरीह लड़नाओं

• के अपमान का, कुमार राघव के अपमान का उनकी हत्या का -  
उस का लज्जित बख्ता चुकाऊंगी । ( अय० १४२ )

- दुष्टे । इस लालच से मेरे पुरे हृदय को निकाला ही होगा ।  
( अय० ५७ )

- कम्बخت अब किस बिही पर हमारी रक्षा करने की हिम्मत करता है ।  
( उलट० ७६ )

- मुझे कुछ भी नहीं चाहिए आपसे । आप चाहते हैं कि आपके हथारे  
पर लगे हों । तब की अपनी छोटी में रखकर आपने पीछे डालना  
चाहा है । अब आप मूर्ख जाह्नव कि मैं आपका बेटा हूँ । ( अय० ६६ )

- बंद करी यह जदामीजी । मुझे यह मिलसुल बर्दाश्त नहीं ।  
( माया० ३७ )

पुष्पा में श्री ध्वनियों के अनुप्रासिक प्रयोग से भावार्थिता की अभिव्यक्ति की है । यी-

- जा मेरे तुम्हें अपनी जग का कौड़ जान काटकर दूर कर दिया ।  
सकरदार । मुह न दिखाना । मेरे घर में अब तेरे छिरे काह नहीं ।  
मेरे छिरे तू पर चुकी , मेरे छिरे में भिट चुका ।  
( अय० ४६ )

- कितना बीमस्त है । शिष्टों की विचार स्थिती में क्लेश-वृद्ध सही  
छोप मोच रहे हैं । ( स्कंद० १४१ )

- ( पुष्पा से मुह सिकोहती ) के पतित, के नीच, के बराबर । बैरागी  
उन्हें नहीं दामा कर सकती, महात्मात्मा । ( अय० ८३ )

नाटकों में ध्वनियों के अनुप्रासिक व्यवहार से मय की अतिशयता की व्यंजना की है,  
मय में कभी-कभी व्यक्ति इतना बकरा गया है कि वह ध्वनियों की बार-बार  
बोलता गया है ।

- मागी-मागी । यह राजा का बहरी बीता पिंजरे से निकल भागा  
है, मागी, मागी । ( अय० ६२ )

- फाँसी । मेरे बाप रे बाप फाँसी । मैं किस की जान  
लुटी है कि मुकली फाँसी । मैं किस के प्राण मारे कि मुकली  
फाँसी । ( लीर० २० )

- कि को ? ---- किसने ? कब ? मैं तो नहीं -- जानता ----  
क्या ? ( शिम्पूर० ३३ )

ध्वनियों की आवृत्ति से शोक की व्याकुलता को प्रकट किया है ।

- माखी, बैटी, जानी जहाँ तुम्हारे सींग मारें वहाँ जानी ।

- हरः । मार दिया, मेरे भार को मार दिया, किसने हत्या  
की ? ( बड़की लीर देकर ० तुमने इसे मारा, तुमने मेरे भार  
को हरा मीका ? ( जय० १४२ )

- तू मर जायगी तो मेरा क्या होगा, मधु ? मुझे जीवन दे देगा ?  
उफ़ । मैं सोच में नहीं रहता । तू मत मर सा ? मेरी मधु----  
( जम्ब० ५५ )

विषमय के भाव में स्वाभाविकता छाने के लिए ध्वनियों का आनुप्राणिक प्रयोग  
किया है । कारकर्म की अविश्वता में पात्र ने समझाने की एक ही ध्वनि को  
बार-बार बोला है ।

- हम । हम । हम कून कियेन है ---- को जस्त है । ( उलट० १२१ )

- ये लोग ? --- कहाँ जा रहे हैं ? कौन हो ? कहाँ जाती हो ?  
क्यों ? कहाँ ? कैसे ? किससे ? किसके लिए । ( माया० ६२ )

उत्साह भाव में मुहता प्रदर्शित करने के लिए भी ध्वनियों की आवृत्ति की गई है ।

- आज अग्नि ही हमारा अग्निम जावार रह गया है । ( रक्षा० ६६ )

- कर्मण्य के कौमल और मनोहर कंटकों को कठोरता से निर्दया से -  
हटाना ही पड़ेगा । ( ज्वात० ६२ )



अस के प्रयोगों में आनुप्रासिक प्रयोग प्रायः श्रेष्ठ सौन्दर्य को सिद्धिप्राप्त कर रहा है ।

- एक और मधु-मय-मादक गान । ( अय० १६ )
- इस संगीत के साथ सौन्दर्य और सुरा ने मुझे अभिभूत कर लिया है । ( अयास० ६२ )

उपास्य के लोकेत की ध्वनियों की आनुप्रासिक व्यवहार द्वारा व्यक्त किया है ।

- क्या कठोर और कुर कर्क करते-करते तुम्हारे हृदय में कानलों की गुदगुदी और लोमछे अपन्दन नाम की भी अवशिष्ट नहीं है ? ( अयास० ६६ )

देशप्रेम के भाव को प्रकट करने में भी ध्वनियों का आनुप्रासिक प्रयोग किया है ।

- मेरा देश है । मेरे पहाड़ हैं । मेरी नदियाँ हैं और मेरा कंकाल है, उस भूमि के एक-एक परमाणु मेरे हैं और मेरे शरीर के एक-एक अंग उन्हीं सैसाणु से बने हैं । ( बन्धु० ८१ )

वास्तव्यतातिरेक की स्थिति की भी ध्वनियों की आवृत्ति से प्रकट किया है ।

- ठीक कहीं ही बैठा । मैं मानूँ हूँ जिसकी बातों में समता के आगु हैं और जल में दीर्घायुष्य का पुनः, बाणी में मंगल-आमना । मैं जाती हूँ, बैठा । मैं युद्ध कभी । ( वि० अ० ३६ )
- ( उसे गोद में छेरी हुए ) बाहर से नीलम बैठे, तू तो बड़ा होकर टंगोर के कान काटेगा । तब कविता किया कर । तब के कठकथा पुरुषकार में तेरी छिर कविता की कड़ी माल और सुन्दर किताबें पैरुंगा । ( अजी० १२० )

कवियों के द्वारा एक ही ध्वनियों की कई बार जुड़ाकर वास्तव्य प्रदर्शन कराया है । कवी प्रसन्नता की अधिकता में ध्वनियों की आवृत्ति कर रहे हैं ।

- माँ, मेरी माँ । मेरी आँख । ( माँसी० १०६ )

नाटकों में हास्य भाव की दृष्टि के उद्देश्य से ध्वनियों का आनुप्रासिक व्यवहार किया है ।

- आलस रुबल केर उड़ाई ओकरे लागे फूठ होइये । कक-कक कक कक कक  
 भार बहलियाए के गिटपिट छाल का डेर के दिखल । ओकर  
 बिरामे जलियाँ लुके बहलियाइन । मुठा छमार उकिछा किन्वी  
 नाही देवा । धर धर साइत । कलम फड़-फड़ छिछि । रामदीछाई  
 जल उठा जल उठा कि काव कहीं पड़या जल मुकुर उठे । (उठट० २३)

- + + रिष्टाचार सादी का, यों कह लो, कि बंधन का प्रतीक है ।  
 उमर आपकी सादी हुई, छार आपके गले में रिष्टाचार का गुंजा पड़ा ।  
 ये आपकी सात है - इनकी सामने सिर नीचा किये रिष्टाचार है यों  
 मुकराओं, मानी आपके सारे पात फड़ गये हैं । (अंश० ५०)

- अपने घर पवारिये लीर पाला छाल फलना फुल गये फुल मुसुनाइए-  
 (अंश० ४४)

प्राप्तिता की अधिकता को भी ध्वनियों के अनुप्रासात्मक प्रयोग द्वारा स्पष्ट किया है ।

- रुपये तो कलम कुरान की कदम - कदम पर मिली है । (उठट० १७)

नाटकों में निर्यद भाव में ध्वनियों का अनुप्रासिक प्रयोग न के बराबर हुआ है,  
 क्योंकि निर्यद सान्ना भाव है और अनुप्रासिक प्रयोग से वाक्य का भिन्न हो जाता  
 है । जहाँ अनुप्रासिक प्रयोग किया है, वहाँ कुछ निर्यद भाव नहीं है । अनुप्रासिक  
 प्रयोग द्वारा भावों को स्पष्ट करने में मात्सेन्दु हरिश्चन्द्र, जयकिश प्रसाद, बी०वी०  
 शिवास्व, हरिस्तूष्ण त्रिती, उपेन्द्रनाथ मणिमय्यकर और गोविन्द बल्लभ पंत नाटककारों  
 में अधिक रुचि ली है । मुंदावन छाल कर्मा, जगदीश चन्द्र माथुर, उदय शंका पट्ट,  
 रामकृष्ण केनीपुरी, लक्ष्मी नारायण छाल, लक्ष्मी नारायण मिश्र तथा गुरेन्द्र कर्मा  
 ने भी ध्वनियों के ऐसे प्रयोग से भावामिव्यक्ति की है, परन्तु इनके नाटकों में ध्वनियों  
 का ये व्यवहार बहुत कम हुआ है । सत्यकृत सिन्हा, मुझारादास, विपिन कुमार  
 तथा विष्णु प्रसाद ने भी अनुप्रासिक प्रयोग में कम रुचि ली है ।

ध्वनियों के शैलीगत अध्ययन में लय का भी महत्वपूर्ण स्थान है ।

नाटकों में ध्वनियों के यथान्यातपूर्ण प्रयोग ध्वनियों की आवृत्ति तथा आरोह अवरोह



व्यक्तियों के निरन्तर जारी रहनेवाला स्वयंसेवक प्रयोग है उत्पन्न हुए प्रणयभाविका  
में समाप्त हुई है -

- तुम्हारा यह राशि-राशि कैसा खूब । ---- एक ही स्पर्श में  
दुनों का सम्पर्क । -- और यह स्पर्श । -- यह तुम्हारी  
देह का सागर -- जो मैं हूँ कि गहराईयों में डूब जाता हूँ ----  
और सागर की लहरें ही नहीं मिलती ही नहीं । और  
तुम्हारी देह का सागर खिले ।

( पं० २८ )

उत्पन्न की स्थिति में ही व्यक्तियों के उत्तर बड़ाव है उत्पन्न हुए नै भाव की  
उत्पन्न भाव को प्रकट किया है ।

- लूणी और हसाऊनी, रोजनी और रुठाऊनी । कुल की  
तारह तारह हूँ, पल्लव की तारह नहीं जाऊनी । ( पं० ७५ )
- इन फूलों की सुनंदा है, मधुमती मधु है बिपटकर बाबासु में उठ चहुँ  
और मधुमती तारों का मुल कूल हूँ और चन्द्र की छाती है  
बिपका हूँ । ( बि० ५२ )

और मैं प्रायः व्यक्ति स्वात्मक रूप में ही रुदन करता हूँ । नाटकों में इसकी दृष्टि  
में रहते हुए और के भावों में ही ही स्वाभाविकता जाने हेतु व्यक्तियों की कारीर  
तथा स्वरीहात्मक व्यवस्था है उत्पन्न की है ।

- हाथ ईश्वर क्या हम की लिये जन्म लिया था । क्या मेरे  
दुखों का कभी अन्त न होगा । मेरे पिताजी, तुम तो मुझे  
बड़ा प्रेम करते थे, तुम कहाँ हो, क्या मुझसे रुढ़ गये, कहाँ  
तुम गये हो, वही मुझको भी बुझा लो, क्या शम्भुपुरी तुम्हारे  
लिये था, मेरे लिए कुछ भी नहीं, मेरी मेया तू कहाँ है, देस  
जाब तेरी लड़की पर क्या बिपधि पड़ी है । ( पं० ७५ )
- ता नर हाथ उठे ता नर ( युवक की देसका और है रीति जाती है )  
अब हम काव की जावु । ( पं० ५५ )

- हाथ । राम । कर्तु के नाशी मल । गोली के सुत्र न पर  
के मल न बाट के मल । बगती मा बाइत ही-हीरे के लम  
अपने नाम के मुँहा ना लपरी उगाइत ? ( उलट० २३१ )

वाक्यान्तरों में ध्वनियों का उदात्तक प्रयोग किया है, जो अत्यन्त आभाषिक  
उगा है ।

- + + तू सुखी है न, मेरी बच्ची है न, बड़ी बच्ची है ( जव० ७४ )
- लीजा मेरी लानी लीजा  
ऊँचा बड़ी लयान लीजा ( लव० ३५ )

ध्वनियों का उदात्तक प्रयोग हास्य विनोद के भावों की अभिव्यक्ति में भी महत्त्व  
पुन है जैसे -

- ददा : जी लो, लोडो भी अब नादानी ।  
सुगीर : गीतराम, पिछा एक निजस मानी । ( नादा० २३ )
- फिर जाओ ---- नाउ-नाउ लानी --- फल पर लीजी  
लीर दिखानी , ( नादा० ५८ )
- लावमान --- लावमान --- लावमान ।  
लीधी पीटी ।  
फरडी लाव । ( लव० २८ )

हास्य व्यंग्य में भी उदात्तक प्रयोग ने मात्र को उत्कृष्ट बनाया है -

- यह लो यही हुआ कि पड़े फाटली और लीधे लेह ।  
( उलट० ८६ )

रामकृष्ण बैनीपुरी में ध्वनियों की आवृत्ति तथा उनके आरोह-अवरोह सहित प्रयोग  
के उदात्तका उत्कृष्ट निर्देश में उपदेशात्मक अभिव्यक्ति की है ।

- ली यही लली है ली यही लली है लेकिन एक दिन ली लो  
लीले लीटना लीता है, लावमति । यही लीता लाथा है, यही  
लीता लीता । ( लव० ६३ )

भावों की उदात्त अभिव्यक्ति के लिए सब नाट्यकारों का रुकान नष्ट रहै।  
भास्वतु निरुत्तम, कल्याण प्रसाद, प्रताप नारायण निम्, जी० पी० शिवास्व, उदयशंकर मट्ट, जी० पी० शिवास्व, उपेन्द्र नाथ अश्व, विष्णु प्रसाद, उत्पी नारायण उल, सर्वेश्वर दयाल उलना तथा मणि मकर ने भी नाटकों में उद्योग की भाव की उदात्त अभिव्यक्ति के लिए जुना है। लक्ष्मण प्रेमी तथा रामचन्द्रा केनीपुरी की कृतियों में ऐसा प्रयोग अपेक्षाकृत कम है। मुद्राराक्षस और विष्णु कुमार अश्व ने उदात्त प्रयोग की ओर बहुत कम रुचि ली है। अनुप्रास के अतिरिक्त सुतरणात्मक ध्वनियों का प्रयोग भी भाव की उदात्त अभिव्यक्ति करता है। सुतरणात्मक ध्वनियों ने भाव कब ही व्यक्त हो रहे हैं। कुछ ऐसे ही ध्वनि प्रयोग के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

श्रीय के सखों पर प्रयुक्त हुए सुरक्षात्मक ज्वनिओं में कठोरता व्यक्त हुई है ।  
विषय भाव की अभिव्यक्ति एकलक्षणपूर्ण हुई है ।

- अपनी हथ कुडी में ताकड़ों उतकी खुली पाली एक पर धू ।  
-----  
(अनु० ४६)
- केवल दो बार मुझियां लायद कुछ टट करे ।  
-----  
(नाल प्र० २४)
- यह क्या कगडम बगडम कह रहा है ? ( रदा० ३८ )
- फिर वही प्रतिदिन की किछ-किछ होनी । ( स्वर्ग० १९ )
- बाहर गली, तो किटपिट- किटपिट- किटपिट गौर लाने  
की कोयला ।  
-----  
(तीर्थ० ४४)
- तु जीव है तिलनिजा का चला गया । ( जय० ३५ )
- वह तथाकाई हा काम आयमी मुख उठा, निडाचिडाता हुआ ।  
-----  
(रघु० २२-२३)
- ~~हिसासतः प्रविष्टः सन्निहितः सन्निहितः सन्निहितः~~  
-----  
~~सन्निहितः सन्निहितः~~
- ~~उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः~~  
-----  
~~उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः उत्तरः~~
- किना पचहु-पचहु करती है यह । ( फानी० १२ )

3774-20  
2365

6/10/612

51

- करी कुन्-कुन्, करी कुन्-कुन् --- । ( मादा ० ४४ )

- क्योंकि मैं जानक उस गुलुराकर सामने से जाती व्यापु से उसक पड़ा । ( उतर ० ६० )

क्रीय के भाव के समान उत्साह के भाव में भी अनुकरणात्मक ध्वनियाँ के द्वारा भावामिव्यक्ति की है । इसमें अनुकरणात्मक ध्वनियाँ से जीवता प्रकट की है ।

- लेकिन जब मैं देता कि वे नली काँ के ताकदार हो गए हैं सून लुमला उठा । ( कांसी ० ७६ )

- मेरे हृदय में बड़ी लुमली है । ( ज्वाला ० १६३ )

- मारने के लिए तंद जीर मने के लिए तिर फड़फड़ा रहे हैं । ( कांसी ० ६७ )

मयानक तथा बीमत्स दृश्यों के वर्णन को स्वाभाविक बनाने में अनुकरणात्मक बहुत सहायक हुई है ।

- रण की अग्नि की चिंगारी में बटबटाते गरुण्डों को देखकर ही मुझे तन्तोज लीना । ( बि०ज० ७८ )

- मछी ही संपूर्ण हरण नगरी ज्वाला की उपलपाती छपटों में मस्म हो गई । ( श्याम ० २० )

- + + कंपंगति का निशान उड़ाए उपलपाती नमी लज्जार ही बिखरी फकाते गरम-नाजकर डराते बान के समान पानी बरसा रहे हैं । ( श्रीचन्द्रा ० ३२ )

- नदियाँ के कठारे पमापम टूटकर गिरते हैं । ( श्रीचन्द्रा ० ३३ )

- बुज्जियाँ ने हथर लबीम पमाचीकड़ी मचा ली है । ( अम्ब ० ६२ )

मय, बेबनी, पबराहट की स्थितियों में विभिन्न प्रकार की अनुकरणात्मक ध्वनियों को स्थान मिला है, जिनसे कष्ट व्यक्त हो रहा है ।

- उठी मैं पक-पक करते कम पुट रहा है । ( बि०ज० ३३ )

- हुनस जोर से पक-पक करने लगा । ( जय० १३२ )
- पाँव काँपते, सीठ भर-भरते , गला रोप जाता --- ( हेतु० १६ )
- महीदय । ताप के मारे भर-भर काँप रही थी ।  
( ना० अ० वि० ४६ )
- हुनस धर-धर रहा है । ( अवात० ७८ )
- उमरा हुनस को ही हाहाकार करे । ( अम्ब० ५७ )

उत्साह, हास्य-विनोद तथा प्रेम भावों की अभिव्यक्ति में कोमलतापूर्ण अनुकरणात्मक ध्वनियाँ जो स्वयं मिला है जैसे -

उत्साह में -

- कीलपति का यह नुफ मुन स्नेह देकर मैं गदगद हूँ ।  
( पद्य० ३७ )
- कुतुहलाती हवा अपनी मस्ती में कूमती है अवीप बच्चों की तरह  
तिडकिताकर चली दूर ये कुँठ अपनी आनन्द में कैसी नाचती हैं ।  
( वि० अ० ५४ )

प्रेम में -

- मर, बहुत मर, गुदगुदाना बहाँ तक बहाँ तक रुलाई न लावे ।  
( श्रीमन्दा० २८ )
- + + तुम्हारे हुनस में भानलोक की गुदगुदी और कोमल स्पर्शना  
नाम की भी अवशिष्ट नहीं है ? ( अवात० ६६ )

हास्य विनोद में -

हास्य व्यंग्य के कथनों में अविनाशित कुछ अनुकरणात्मक ध्वनियाँ में तीक्ष्णता आ गयी है । जैसे -

- बेल की तरह बाँ-बाँ करके पिटलाजीने । ( रत्न० ६१ )
- तेरी माँ नर रही थी और तू कँ-कँ कर रही थी कँ-कँ-कँ ।  
( अम्ब० ११ )



- गड़े गिर्या बड़ा पिटापिटाये पर उनका कुता उनके गिर ।  
( संज्ञा० ६६ )
- महाताब का बेहरा करी के गड़े में धन की तरह  
पलकाने लगा । ( वि० १० ४७ )
- हाँकन टिगिर टिगिर करे । ( उ० १० १०५ )
- किंनु मेरे हृदय में क्या समय कबिता देवी बाहर निकलने के लिए  
कसमता रही हैं । ( दुर्गा० ६८ )

अनुकरणात्मक ध्वनियाँ द्वारा भाषानिव्यक्ति की ओर कुछ नाटककारों की रुचि अधिक रही है, जिनमें जयदेव प्रसाद, जी०पी० श्रीवास्तव, जयदेव मट्ट, रामब्रह्म मैत्रीपुरी, कृष्ण ठाकुर वर्मा तथा मणिमधुकर मुखर्जी हैं । भारतीय हरिश्चन्द्र, हरिश्चन्द्र प्रीति, मोहन राकेश, उषा नाथ शर्मा और कृष्णमठ की दृष्टि में अनुकरणात्मक ध्वनि प्रयोग की ओर रही है, परन्तु इन नाटककारों ने अद्वैतात्मक अनुकरणात्मक ध्वनियों का व्यवहार किया है । लक्ष्मी नारायण मिश्र, उत्कृष्ट सिन्हा, गुरेन्द्र वर्मा तथा लक्ष्मी नारायण ठाकुर की रचनाओं में भी इन ध्वनियों की कहीं-कहीं प्रयुक्त किया है । सर्वेश्वर प्रसाद लक्ष्मी के नाटक में भी इन ध्वनियों को स्थान मिला है, परन्तु ये ध्वनियाँ मात्र ही संबद्ध होकर अधिकांशतः नहीं आयी हैं । विष्णु कुमार लक्ष्मी, मुद्राराक्षस तथा विष्णु प्रसाद का रुचकान अनुकरणात्मक ध्वनि की ओर अत्यल्प रहा है ।

### भाषा की वाचिक अभिव्यक्ति

भाषा के मुख्य दो पक्ष होते हैं - अनुक्ति पक्ष एवं अभिव्यक्ति पक्ष । काव्यशास्त्र में अभिव्यक्ति के लिए अनुभाव शब्द का प्रयोग हुआ है । अनुभाव के भी दो पक्ष हैं (१) काव्यिक (२) वाचिक । ये दोनों पक्ष भाषा के प्रकटीकरण में महत्वपूर्ण होते हैं । भाषा के प्रकटीकरण में जिसका महत्वपूर्ण स्थान शारीरिक वेषाओं का है, उतना ही वाचिक अभिव्यक्ति का महत्व है । प्रत्येक भाषा में शारीरिक वेषाओं में जो परिवर्तन आता है, उसी प्रकार शब्दों के चयन, जोड़ने के ढंग में भी भिन्नता आ जाती है । नाटकों में वाचिक अभिव्यक्ति को नाट्यकारों ने किस प्रकार प्रकट किया है, इस पर दृष्टि डालें ।

### श्रीय

राष्ट्र का स्वाधीन भाव श्रीय है । नाटकों में श्रीय का भाव लोक स्थितियों में उत्पन्न हुआ है । श्रीय के भाव का प्रभाव शब्दों पर बहुत पड़ा है । शब्दों के प्रयोग में काफी परिवर्तन आ गया है । इस भाव में शब्दों में तीव्रता, अस्पष्टता अधिक आ गयी है । इसके अतिरिक्त व्यंग्य, कटुतायाँ, प्रताड़ना, मूर्खता वाले शब्दों द्वारा भाव का स्वल्प प्रकट हुआ है ।

नाटकों में श्रीय की अभिव्यक्ति कुछ विशिष्ट बिस्मयापिचीक शब्दों द्वारा हुई है, जिनमें ली, जाय जाय, हैं रे, ली, लीह शब्द मुख्यतः जाये हैं -

- ली हैं का थोड़ा है । इसी कसार्थ है कसार्थ। ( ककरी १७)
- लीह, लीरी यह हिम्मत ! ---- बदमाश ---- । (माया ७५१)
- जाय जाय । तु जाया उस नटिर की पिच्छकारी करने ?  
( मांसीस ७४)
- ली ---- रे ---- रे ---- क्या कर रहे हो जीजा ।  
तुम्हें हम नहीं जाती ? ( लीजी ४४)

विस्मयादिबोधक शब्दों का व्यवहार अधिकतर स्थितियों में होता है। श्रौत में  
हुद मर्तना के अन्तर्गत उपलब्ध मुख्यतः जाये हैं, जिनमें वक्तव्यजैसी तीक्ष्ण शब्दों  
का बका क्रिया है, जो विरोधी के हृदय पर तीव्र आघात पहुंचाते हैं। वे हैं -

- दुष्ट हुज्जा पायी । ( अमर० १४)
- ठे बाण्डाठ पायी । ( नील० ३२)
- दुर्किनीत, पाखण्डी, पानरी । तुम्हें उस दुष्टता का दूर  
दण्ड भोगना पड़ेगा । ( पुन० ५८)
- मंडीवर के नास्कीय कीड़े, नीच, पायी, नरायण जब तेरा  
अन्तिम समय है । ( अम० १४२)
- बस खतरा । गुलाम । पायी । स्मृतियों की नीपड़ कतलाता है ।  
( इगो० २२)
- कम्बलत जब किस बिरते पर खारी लावत कनि की हिम्मत  
कता है । ( उलट० ७६)
- पैली, छुरे की कल । फड़ की पत्थर । ( रस० ३१)
- कदवात, कमीने, जवान लड़ाता है । ( पुन० २६)

श्रौत में आवेश की स्थिति में शब्दों की आवृत्ति हुई है। वहीं-वहीं मुँफलाष्ट  
में बलान अपनी बात पर जोर देने के लिए आवृत्ति करता है तथा कभी आयाह  
ही शब्दों की आवृत्ति हुई है।

- बस-बस दुर्वर्ण युक्त । बसा, रोग अभिप्राय क्या है ?  
( वन्द० ४६)
- कंद करी । कंद करी यह पिशाचकीला । ( पठरा० ७८)
- ( लावत है बिल ) मिट्टी के छंदे । --- सब के सब मिट्टी के  
छंदे । ( गपे० ६६)
- बहुत हुआ, बहुत हुआ घूत । क्या स्मृतियों में बहुत बरतिया है ।  
( जीणार्क ५२)
- सीप ठे बाखण की रिहा । छु के जन्न ते पछे जुी । सीप ठे ।  
( वन्द० ६८)

- नहीं, मैं जी नहीं सकती, जी नहीं सकती । ( वि० १० ६६ )

- हाँ ; कदकल ! तब नहीं ? ( ज्ञानः दूर होती हुई आवाज ) कदकल तब नहीं ? तब नहीं ? तब नहीं । ( अन्त० ७० )

उपयुक्त कालों में बात, बंद करी, मिट्टी के लोहे, बहुत पुनः, सींचे तथा जी नहीं सकती व तब नहीं कदक व कदक ऊँचों की आवृत्ति हुई है ।

ज्ञान में कई बार विरोधी के शब्दों की आवृत्ति हुई है यदि किसी प्रति ज्ञान है, उनके शब्दों की । जैसे -

- शिखर खानी - दूसरा कोई उपाय नहीं ।

धुवस्वामिनी - ( ज्ञान से घेर पटककर ) उपाय नहीं, तो न हो, किन्हीं अन्य ! फिर ऐसा प्रस्ताव मैं सुनना नहीं चाहती । ( ध्रुव० २७ )

- प्यारी साठ : नहीं ना, जी जोड़ में लाकर नहीं होश में ही लाकर ऐसा किया है । और होश में रहते हूँ मैं पीछे नहीं हटूँगा ।

कल्याणसिंह : ( चीखकर ) तुम होश में लाकर किया या जोड़ में लाकर लेकिन पुनः है, मैं ऐसा नहीं होने दूँगा । ( ध्रुव० २८ )

- स्त्री : तेरह साल की लड़की कितनी बड़ी होती है ?

लड़का : तेरह साल की लड़की तेरह साल बड़ी होती है और तेरह साल बड़ी ही होनी चाहिए उसे, जब कि यह लड़की ----- ।

( आधे० ४० )

कभी-कभी विरोधी शब्दों की पुनरावृत्ति न करके उसमें निहित अर्थ को पुनरावृत्ति की प्रवृत्ति मिलती है । इस प्रकार की आवृत्ति पुनः ही रूप में है ।

- नन्द + + + प्रतिहारी, उसकी शिखा पकड़कर उसे बाहर करी ।

बाणव्य : सीधे है ब्राह्मण की शिखा । तुम के वस्त्र है पड़े हुए दूरे । ( नन्द० ६८ )

इसमें शिखा पकड़कर शब्दों की सींचें + शिखा में परिवर्तित करके बोला है ।

श्रीम अपने उग्रतम रूप में चुनौती, समझी या लड़का है, रूप में व्यक्त हुआ है ।  
श्रीम में तिर्यकीकृतपूर्ण अवस्था विरोधी की तार्किक करने के लिए दी है ।

- + + + आज मैं उसी रूप की निकाल दूँगी, जिसमें  
यह सब मरा था । ( अजात० १०५ )
- + + + नाम बताओ अभी ताल सिक्का के निकाल दूँगा ।  
( ना० ३० प्र० १३ )
- + + + जमान सम्भार के नहीं बोलता । कलम कुरान  
की ताल उड़ दूँगा । ( उल्ट० २६ )
- + + + ना जायेँ तेरे तरीसे पाँच तो हवा बिगाड़  
दऊँगी, हवा । ( फाँसी० ५४ )
- तु ठहर जा, आज मैं तेरी जान निकालकर रखूँगा । ( बापे० ७३ )

श्रीम के तात्पर्य में शब्द, शब्द समूहों तथा वाक्यों से पैदावनी प्रकट की है । जैसे -

- सावधान हुआचार्य । अभी तो बहुत कुछ मुक्तना है तुम्हें और  
तुम्हें + + + ( प० १० १४ )
- मगध । मगध । सावधान । इतना उत्थाचार । इतना उत्थान है ।  
( बन्ध० ५६ )
- बातची, सावधान । मैं मुझे सिक्की ही रही हूँ । ( अजात० १०५ )
- होठ सम्भार कर बात करना, किसीर । ( जौटन० २९ )
- ( सीतकर ) तुने होठ में जाकर किया या जोड़ में जाकर लेकिन  
तुन है, मैं ऐसा नहीं होने दूँगा । ( युगे० २५ )
- अगर जागे तुमने एक शब्द भी कहा तो मैं चौकड़ा तोड़कर पाँचों  
में डाल दूँगा । ( तल० १५ )

श्रीम का तीव्रतम रूप व्यंग्य एवं मल्लिना में प्रकट हुआ है, जहाँ व्यंग्य, शब्द,  
शब्द समूहों तथा वाक्यों द्वारा व्यक्त हुआ है ।

- ना रे दुकड़ारी, किसी दूधरे मुहल्ले में दूँगी पीट । ( फाँसी० ७४ )
- कठ का होकरा जपिस्ता--- पीड़ी प्रहारा क्या ही गयी,  
जाने की परतमुनि समकने लगा । ( ना० ७० वि० ५४ )

- ताज पीछे ऐसी बात मुँह से न निकलना, छोटा मुँह बड़ी बात बोलने नहीं होती । किमताब में टाट का पैरुन जगड़ा नहीं लगता । टाट का पैरुन टाट ही में लगता है, जोई अपना-ता घर हूँटी ।

( मात० ७१५ )

- नवान ताहव भाग गये. बरना उनकी नी कुछ मया जसाता ।  
( कां० ७०६ )
- बाह । बाह । क्या जगजत है आपकी । बाह री. बक । न जाने ऐसी जोगी की जगें कब हूँगी । ( उलट० १०८ )

दुलहलीर, मरतमुनि, छोटा मुँह बड़ी बात, टाट का पैरुन, मया जसाता, बाह री जगजत जगि शब्दों में व्यंग्य है ।

जोग में विरोधी के नाश के लिए, उसे जगिन परंपराने के लिए कहे गये वाक्यों की सत्यता प्रमाणित करने के लिए अप्य ग्रहण की है । अप्य के शब्दों में पुष्टता है ।

- जगजत बुरान की साठ जगि लूंगा । ( उलट० २६ )
- इन दुष्ट बाँडात जगनों के रुधिर से हम जब तक अपने पितरों का तर्पण न कर लें हम कुमार की अप्य कहे करते हैं कि हम पितृहृण है की उगुण न होगी । ( नील० २४ )
- + + परन्तु यह शिक्षा नन्दकु की काठ-वर्षिणी है, वह जब तक न जगन में होगी, जब तक नन्दकु निःशेष न होगा ।  
( बन्ध० ६८ )

जगि में कभी-कभी मन्द या मध्य सत्यत है वाक्य जगिन करते तार सत्यत में जोड़ा गया है । उदाहरण -

- कहे नहीं कहा ? जतना तो जग गया । जगिणी की मलीन जतताता है मुककी !! तारे पर में नहीं है कोई जिसकी जगिणी की मलीन कछता ? मैं रागी ताव की फाँव में खीं होकर निकल दूँगी कछता जगिणी का जोर तारे बाप दादों का ।  
( कां० ७५ )
- तुम ही तो सारे जग की जग । दूर ही नादकी कुपी । ( मुतापिज जगताते हैं ) जोर नरकी । जगिणी यहाँ है । उही राज । मेवाड के राजमल में तुम्हारा कोई काम नहीं । राजजिगी के रक्त है तिजी हुई भूमि पर तुम्हारा कोई स्थान नहीं । ( रसा० ६ )

-( कमार से दुरा निजाउती है ) बँडोवर के नाटकीय कीड़े, नीच, पापी, नराधम । जब तेरा जन्मन समय है । तब अपने अपमान का नार की निजायि , निरीह लड़कों के अपमान का, दुम्मार राखव के अपमान का, उनकी हत्या का का का एकदंठा बबला चुकाऊँगी ।

( अय० १४२ )

उपर्युक्त वाक्यों में शब्द उधारीदार तीव्रता प्रकट करते जाये रहे हैं ।

क्रीच में कभी-कभी ऐसे वाक्य प्रयुक्त हुए, जिनमें कड़वाहट अधिक पड़ी है । हमने अपवादों का व्यवहार न करके ऐसे शब्दों का प्रयोग हुआ है, जिससे कर्कशता व्यक्त हो रही है । जैसे कदमीज न सहकर बरा सी भी कमीज नहीं है अधिक कर्कशता प्रकट हो रही है । इस प्रकार के कान प्रस्तुत हैं -

- बारा हा भी खदब सहमीज तो नहीं !!! ( कमीजी० ५२ )

- मैं साक रह हूँ तुम लौगी की बाल । ( प०रा० ५२ )

उपर्युक्त कथनों के स्थान पर अपशब्द भी कदमीज ही तथा तुम लौग बालबाब हो का प्रयोग हो सकता था, परन्तु अपवादों की तुलना में ये कर्कश वाक्यों अधिक प्रभाव डालते हैं ।

- मैंने कहा न था, मायब का साथ छोड़ दो, उसके मन में ईमानदारी नहीं । ( तंगुर० १९ )

हमने यह ईमान है वाक्य भी व्यवहृत हो सकता था, लेकिन उसके मन में ईमानदारी नहीं वाक्य से अधिक तीखापन लाया है ।

- किछे, क्या, कितना कल्ला चाहिए इतनी जकल तो लापकी होनी ही चाहिए । ( भावा० ३१ )

इतनी जकल तो लापकी होनी ही चाहिए वाक्य के स्थान पर लाप केवल है यह भी कह सकते हैं, परन्तु इससे वाक्य अधिक प्रभाव नहीं डालता ।

क्रीच का नाव तो उनमन प्रत्येक नाटक में आया है, परन्तु उनके लमियव्यक्ति के डंग में लौट है । कुछ नाटककारों ने क्रीच के लौट को अपवादों द्वारा प्रकट किया है ।

कपड़ों को अधिकतम: आरंभिक नाटककारों ने रखा है। भारतीय हरिचन्द्र, जयशंकर प्रसाद, कड़ीनाथ मट्ट, जी.पी. शीवास्त्र, कुंदावन ठाक. वर्मा के नाटकों कपड़ों का अधिक है। आधुनिक नाटककारों में एवार्ड नाटकों में कपड़ों द्वारा भावाभिव्यक्ति हुई है जिसमें सत्यजित रिम्ला, मणिमयुकर के नाटक मुख्य हैं। विष्णु प्रसाद ने भाव को सज्ज बनाने के लिए कपड़ों का व्यवहार किया है। भारतीय हरिचन्द्र, जयशंकर प्रसाद, जी.पी. शीवास्त्र, कड़ीनाथ मट्ट, जगदीश चन्द्र माधुर, ( फलदा राधा तथा कोणार्क में ) विष्णु प्रसाद, कुंदावन ठाक, <sup>हरिकृष्ण</sup> प्रेमी, उपेन्द्र नाथ अरक ( जय पराक्रम में ) तथा मोहन राकेश ( जाये जूरी में ) ने क्रीम के उग्र रूप को तथा क्रीम की विभिन्न दशाओं को रखा है। इन नाटककारों ने क्रीम के उमंग की व्यों को अपनाया है। प्रताप नारायण मिश्र, लक्ष्मी नारायण मिश्र, लक्ष्मी नारायण ठाक, मुद्राराक्षस गोविन्द बल्लभ पंत, मुद्राराक्षस, लक्ष्मी नारायण ठाक, विपिन कुमार अग्रवाल तथा पुरेन्द्र वर्मा के नाटकों में क्रीम का बहुत उग्र रूप नहीं प्रकट हुआ है। कपड़ों की बजाय इन नाटककारों ने कहीं वाक्यों तथा व्यंग्यात्मक शब्दों तथा वाक्यों द्वारा भावाभिव्यक्ति अधिक की है।

### पूजा

पूजा कुछ रूप में आवेशहीन भाव है, नाटकों में वही प्रदर्शन में भाषा में कोई विशिष्टता नहीं का पायी है। पूजा की अभिव्यक्ति कुछ रूप में है: विस्मयादिबोधक शब्द से हुई है। इस प्रकार की अभिव्यक्ति कुछ नाटककारों ने की है। वे हैं -

- ननी नारी मूर्ति। जिसकी कृपा में है एक वृद्ध निकल रहा है। —हिः ( पं० ०६८ )
- हिः पुरुष जोकर नली है अंग विदीप में प्रतिबन्धिता करीने ? ( सपना ३ )
- हिः हिः हुनुर। राम राम राम ————— । ( माया ० ६८ )
- हिः हिः । जीजीने तो नील माँग लाजोगे । ( मास्तक्या ०२४ )

कहीं-कहीं पूजा की योजना 'राम-राम' विस्मयादिबोधक शब्द से भी की है।



- राम-राम ! तुम कहाँ पड़े ? नाडी में गंदी है गंदी बीच तुमनेवाला  
कुछ तुम्हारा मुँह बाट रहा था ! ( लंगूर० ११ )

धुणा तथा श्रौम का अनिष्ट संबंध है । श्रौम मित्र धुणा तथा दुष्ट धुणा-जैसे  
की आवृत्तिपूर्ण प्रयोग द्वारा व्यक्त किया है -

- जम्बपाडी - (धुणा है मुँह टिकीड़ती ) है पतित, है नीच, है नरायन,  
बैशाही उन्हें नहीं दामा का सकती, बहामास्थ । ( जम्ब० ८३ )

- डिः डिः डुलूर । राम राम राम ----- ( भासा० ६८ )

- जा, मैं तेरा परित्याग किया । तुझे अपने घर की दुर्गीन्ध तनक  
काड़कर फेंक दिया । जा, मैं तुझे अपने लंग का कोड़ बानकर दूर  
का दिया । ( लंगूर० ४६ )

इसमें है, डिः डिः , राम-राम तथा जा शब्दों का आवृत्तिपूर्ण व्यवहार धुणा की  
संज्ञक अभिव्यक्ति कर रहे हैं ।

धुणा में आवृत्तिपूर्ण व्यवस्था की और कुछ नाटककारों की लक्ष्मि बनिक रही है  
जिसमें भारतीय हरिश्चन्द्र , कयलकर प्रसाद, जी०वी० श्रीवास्तव, रामचन्द्रा बेनीपुरी,  
गोविन्द बल्लभ पंत तथा काशीश बन्ध नाथुर है । मौल्य राकेश तथा हरिश्चन्द्रा प्रीति  
के नाटकों में भी निम्ने कुने सारों पर इस प्रकार की अभिव्यक्ति हुई है ।

नाटकों में श्रौम मित्र धुणा की अभिव्यक्ति तिरस्कारवाक्य शब्दों से भी हुई है ।

इसमें तिरस्कार वाले शब्दों की प्रायः वाक्य के आरंभ या अन्त में रखा गया है ।

नाटकों में तिरस्कार में शब्द समूहों द्वारा धुणा की अभिव्यक्ति प्रायः हुई है ।

उदाहरण -

- पुनति - बल, शट, दूर हो, विश्वासपाती, देशद्रोही, कुतयन, नीच ।  
( दुर्गा० १२६ )

- जा, मैं तेरा परित्याग किया । तुझे अपने घर की दुर्गीन्ध तनक  
काड़कर फेंक दिया । जा, मैं तुझे अपने लंग का कोड़ बानकर  
दूर का दिया । ( लंगूर० ४६ )

कड़, छट, दूर हो तथा परित्याग किया, फाड़कर फैक दिया, कौड़ जानकर दूर का दिया यदि शब्दों में तिरस्कार व्यक्त हो रहा है, जो गुणा को प्रकट कर रहा है।

क्रीम भिक्षा-गुणा में को जा ली, मुँह न दिखाना यदि शब्द समूह द्वारा भी भाव की अभिव्यक्ति हुई है। उदाहरण -

- स्त्री : कस बस बस बस बस कस बस । किन्तु गुना बाधिर था, उससे बहुत ज्यादा गुन लिया है। आपसे मैंने। बेस्तर यही है कि साथ यहाँ से चले जायें क्योंकि ---- । ( लघु० १०६ )

- गुप रही, ऐसी उड़ण्ड की मैं कभी नहीं दामा काता, और मुनी चन्द्रगुप्त, तुम भी यदि इच्छा हो तो इसी ब्राह्मण के साथ जा सकते हो, जब कभी मगध में मुँह न दिखाना । ( चन्द्र० ६० )

- लबादार । मुँह न दिखाना । मेरे घर में जब तेरे छिप जाऊ नहीं । मेरे छिप तु घर चुकी । ( लघु० ४६ )

कहीं-कहीं निषेध के रूप में भी गुणा प्रदर्शित की है। इसमें निषेधात्मक अभिव्यक्ति अधिकतर शब्द समूहों द्वारा की गयी है। जैसे -

- मैं उन बुजाबोरी की पुताइटी में नहीं जाता । मैं तुमसे भी झूठा, न जानी । ( लघु० ३९ )

- जाने दीजिए, कुंभ है । मैं तो उसकी और देता नहीं चाहता । ( मुक्ति० ११९ )

‘ नहीं जाता ’ तथा ‘ देता नहीं चाहता ’ है निषेधात्मक अभिव्यक्ति हुई है।

गुणा के भाव की सशक्त अभिव्यक्ति निषेध से अधिक निन्दा से की गयी है।

इसमें व्यक्ति दोनों की भी मित्रता है। इस प्रकार की भावाभिव्यक्ति अधिकतर नाटकों में हुई है।

- हूँ मरी बुलू पर पानी में । मेवाड़ पर संकट आया है और तुम मौन बना रहे हो, तुम्हें जानबूझा जा रहा है । ( रत्ना० ४० )

- शाम करी मौलदास तुमने ब्राह्मण के घर बन्ध लिया था । राम-राम तुम कहाँ पड़े थे? नाडी में और नदी है नदी बीच धुनैवाला कुण्ड तुम्हारा मुँह बाट रहा था । ( लघु० ११ )

- कैली : और वही तो मुझे उस कुत्ते से नफरत थी । उसकी आँखें  
बैकफानी बैठी थी और घूनी नेतुके डंग से जुड़ी थी । फिर घर  
किसी पर पड़ता था । और वहाँ मई तरीके से पड़ता था ।

( चिठ० १० )

पुणा में निष्पेक्षात्मक अभिव्यक्ति को बर्खास्त प्रसाद, हस्तकृष्ण प्रेमी, गोविन्द  
बल्लभ पंत, मुद्राराक्षस ने मुख्यतः अपनाया है । नाटकों में कई बार प्रसादना ने भी  
पुणा को व्यक्त किया है । क्या -

- अंजली : रे ---- रे ---- रे ---- क्या कर रहे हो शिफा ।  
तुम्हें शर्म नहीं आती ? देखो यहाँ अपनी बेटी है और तुमने कुर्ता  
उतारकर फैल दिया । नी नदन तुम्हें यहाँ बैठे ---- ( ली० ४४ )

इसमें शर्म नहीं यदि कहीं के शर्मों से प्रसादना प्रकट हो रही है ।

पुणा की अभिव्यक्ति को नाटककारों ने कभी-कभी आत्मपुणा या आत्मग्लानि  
के रूप में भी प्रकट किया है । जैसे -

- आम्मीक : मैं देखीही हूँ । नीच हूँ । कम हूँ । बाह कहां बाऊ मैं  
क्या करूँ, जिससे मुझ पर किसी की दृष्टि न पड़े । ( चन्द्र० २६८ )  
- मैं ही वह शिपर हूँ, जिसके कारण तुम्हारी माँ की हड्डी कष्ट  
उठाने पड़े । मैं ही वह कठोर, पापी, निर्दयी तुम्हारा पिता हूँ  
जिसने ---- ( अपने बेहरे पर हाथ रख लेता है ) ( जीणाई ७० )

इसमें पुणा में व्यक्ति अपने लिए अपराधों का प्रयोग कर रहा है तथा अपने को  
अत्यन्त पृथित वस्तु समझकर किसी के सम्मुख नहीं जाना चाह रहा है ।

आत्मपुणा के रूप को बर्खास्त प्रसाद, की०पी०भीवास्तव, हस्तकृष्ण प्रेमी तथा  
बगदीश चन्द्र माधुर ने अपने नाटकों में महत्व दिया है ।

पृथित वस्तु जन्मा दुःख का वर्णन भी पुणा के माव की अभिव्यक्ति करता है जैसे-

- कैली । - उफ - इसके दाँत - किस कदर बदबू आ रही है  
इसके अंदर है - ( चिठ० ६१ )  
- किना जीवत्त है । तिरों की बिहार सली में जूनाठ  
- बुंद लड़ी लीय नीच रहे हैं । ( स्कंद० १४१ )

कृष्णित दृश्यों को देखकर घृणा की अभिव्यक्ति कर्त्तव्य प्रसाद तथा मुद्राराक्षस में की है।

कई बार नाटककारों ने घृणा के भाव को सुन्दर व्यक्त किया है, जिसमें पानों से यह कहलाया है कि मुझे नफरत है; घृणा है। उदाहरण -

- और वही तो मुझे उस कुत्ते से नफरत थी। (तिल० १०)

- ऐसे पानों प्राणियों की पास बैठाने से भी मुझे घृणा है।

(शपथ० २५)

कई बार नाटककारों ने जीव भिक्षु घृणा की अभिव्यक्ति इस प्रकार की है, जिसमें जीव का तात्त्विक प्रकट हो रहा है, परन्तु घृणा भाव नहीं। जैसे -

- (घृणा परहाकर) कितने लम्बे, कितने अशुभ हो तुम लोग।

(रत्न० २३)

- (तीव्र घृणा से) बदतमीज कहीं के। और पानी के जतारों

दही-बड़े और बाट लाकर ----- (अंजी० ५०)

घृणा के भाव का सुंदर तथा उग्र रूप कर्त्तव्य प्रसाद, हरिश्चन्द्र प्रेमी तथा मुद्राराक्षस के नाटकों में प्रयुक्त हुआ है। इन नाटककारों ने घृणा की लगभग उपयुक्त सभी दशाओं को महत्व दिया है। कुछ नाटककारों ने जीव भिक्षु घृणा की मुख्य रूप से रखा है, जिसमें वर्त्तना, प्रताड़ना, निन्दा, निषेध द्वारा घृणा व्यक्त हुई है। भारतीय हरिश्चन्द्र, कड़ीनाथ बट्ट, बी०पी० श्रीवास्तव, रामचन्द्र बेनीपुरी, उमेश नाथ अग्रवाल, गोविन्द बल्लभ पन्त, कादीश चन्द्र नाथुर, लक्ष्मी नारायण मिश्र (मुक्ति का रहस्य में) तथा मोहन राकेश (जबु कबूरे में) के नाटकों में घृणा के ये रूप मुख्यतः व्यक्त हुए हैं। सत्यजित सिन्हा, लक्ष्मीर दयाल शर्मा, विष्णु कुमार अग्रवाल के नाटकों में घृणा के भाव के प्रतीकरण में जीव का तात्त्विक है, जिसके कारण घृणा न व्यक्त होकर जीव व्यक्त हुआ है।

पुनः

-----

मनुष्य की मूलप्रवृत्तियों में क्रोध भी एक प्रवृत्ति है, जिससे संबंधित जीवन

की मय का नाम दिया है। सुरदास की भावना है मनुष्य रसा की प्रक्रिया को अपनाता है। जो मय को प्रदर्शित करती है। मय का भाव-शोध है किन्तु विपरीत है। नाटकों में कुछ विशिष्ट विस्मयादिबोधक शब्दों द्वारा, मय की अभिव्यक्ति हुई है। हरपाक, कार्य प्रगुष्टि वाले पात्रों द्वारा इन शब्दों का प्रयोग अधिकतर किया गया है। विस्मयादिबोधक शब्द प्रयोग के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- शरणाव - ( मयभीत होकर उसे देखता हुआ ) ओह ! भयावनी  
पूछवाला फुनकेसु ! आकाश का उन्मूलित पर्यटक ! नदाबलौक का  
अभिशाप ! ( पृष्ठ ४६ )

- भा० - ( डरता और कांपता हुआ रोकर ) ओ यह विकराल  
बदन कौन मुँह बाये मेरी ओर दीड़ता बड़ा जाता है ? हाय हाय  
हमसे कैसे बचेंगे ? ( भास्त० भा० २४ )

- लोफ, ये कुी ! लगता है दरवाजे तोड़कर उंदर घुस जायेंगे ।  
( तिल० १० )

उपरोक्त कथनों में ओह, ओ तथा लोफ विस्मयादिबोधक शब्द प्रयुक्त हुए हैं। मय में भी विस्मय की भाँति विस्मयादिबोधक शब्दों का प्रयोग हुआ है, परन्तु इसमें उच्चारणगत भिन्नता है।

मय में व्यक्ति चिन्तित भी रहा है, जिसमें वह कभी-कभी लगातार प्रश्नवाचक शब्दों का प्रयोग कर रहा है। मय की ऐसी घटा उसकी नारायण भिन्न ने तिरुपुर की लीली तथा मुद्राराक्षस के 'तिल चट्टा' नाटकमें प्रकट हुई है।

- देव : ओह ! - कहाँ - कौन है ? ओह माविच ! कौन है  
कहाँ ? कौन है ? ( तिल० ५ )

मयभीत व्यक्ति कभी-कभी आतंक बिस्मय दूर ही ऐसे शब्दों की भी आवृत्ति कर रहा है। इसमें कहीं-कहीं शब्द समूहों की भी आवृत्ति हुई है। जैसे -

- भागी-भागी ! यह राजा का लोहरी बीला पिंजरे से किन्तु  
माना है, भागी, भागी ! ( चन्द्र० ६२ )

- रौकिये, रौकिये इस जादूगरनी की ! ( पं० रा० २० )

- मुवाठ का गया । मुवाठ का गया । रत्ता करी, राजा मौज ।

रत्ता करी । ( रत्त० ४४)

भागो, रोकिये, रत्ता करी शब्दों की जावृति से मय के जाधिक्य को व्यक्त किया है। मय में व्यक्ति ने कभी-कभी ईश्वर का स्मरण किया है या दुहाई की है, जल्दा किसी व्यक्ति को रत्ता के लिए पुकारा है । शायं शब्द समूहों द्वारा भाव की अभिव्यक्ति मुत्पन्न होती है ।

- दुहाई परमेश्वर की, जो मैं नास्तक मारा जाता हूँ ।

(लथिर० २१)

- हे भगवान । तब क्या होना । ( यु० ४२)

- हाय राम । ( उठकर उनके पैर पर गिरते हुए ) तब क्या होना सरकार ? ( विन्दूर, २६)

मुवाठ का गया । मुवाठ का गया ? रत्ता करी, राजा मौज । रत्ता करी ।

( रत्त० ४४)

मय की कम कौटि की अभिव्यक्ता पारोन्दु हरिश्चन्द्र, कडीनाथ पट्ट, जी०पी० श्रीवास्तव, लक्ष्मी नारायण मिश्र, मणि मनुकर, विष्णु प्रभाकर तथा हरिकुष्ण प्रेमी ने की है ।

नाटकों में मय की वाचिक अभिव्यक्ति में सब से स्वाभाविक स्थिति कंठावरीय की है । मय में प्रयत्न करने पर भी शब्द नहीं निकलते । यथा -

- भाग ---- जाओ ---- भाग ---- जाओ ---- भाग ---- लगी ----

जड़ ---- जाओगे ---- जड़ ---- जा ---- ली । ( मुक्ति० १००)

- वापसिह - मामी ! ( कंठावरीय ) ( रत्ता० ६३)

- ( जगहर ) छेड़ु । बिरवात । देती कहीं -- तोह भयानक ---

( जहाँ बंद का होती है ) ( ज्ञात० ६४)

मय में कभी-कभी ऐसी स्थिति आ गयी है कि व्यक्ति प्रयत्न करने के बाद भी पूर्ण रूप से अभिव्यक्ति नहीं कर पाया है शब्दों तथा शब्द समूह की जावृति करता गया है । इस प्रकार की स्थिति के कुछ उदाहरण दृष्टव्य हैं :-

- जिस नरुहा : जब शास्त्र मेरे --- मेरे ---- ( अमृत० ६३)

- इस बारे में --- इस बारे में ---- ( सिन्दूर० १३५)

मय में पबराहट की जगहता में कभी-कभी, तारी शब्द कंठावरीय की स्थितियों की जगहतर प्रभाव, छिस्तुष्ठा प्रेमी, उम्मी नारायण मित्र, सत्यव्रत सिन्हा, उपेन्द्र नाथ शर्क तथा मुडारावास ने प्रकट करने में रुचि ली है। नाटकों में मय में व्यक्ति कभी-कभी अभिजाति तो पूर्ण रूप से का देता है परन्तु पबराहट के जाण्ड शब्दों की जागृति करता है -

- ( दीर्घ निःश्वास होकर ) की जीवा था, मैं डरती थी। तो भागू, फिर भागू, हाथ-पांव फुट रहे हैं। ( अम० ११६)

- वह बैठिए तात्मान की ओर लूक फूटा है जोह। कितना बड़ा --- कितना बड़ा --- तारा तात्मान उभेला ही गया। मातुन ही रहा है पर गया। छोट बलिये --- छोट बलिये ---- लाह ! लाह ! (सिन्दूर० १२६)

पबराहट की मय की एक स्थिति है, इसमें भी पात्र कभी-कभी इतना पबरा गया है कि वह शब्दों की जागृति करता है, कभी क्यूरे शब्द भी बीठा है।

- वह जाया तो मैं समझी तुम्हारे गुण ---- ( पबराकर ) कि जीवा जी के पि---- (बैतार पबराकर ) कि---कि---- तुम्हारे जीव गुण हैं। ( अंजी० ३४)

मय की एक ऐसी स्थिति भी है, जिसमें व्यक्ति निरंतर मय का सामना करते-करते वह इतना उन्मत्त हो गया है कि, वह मय की मय नहीं समझता है और मय का सामना करने के लिए तैयार हो गया है। इसमें वह मय से स्वयं सावधान होता है तथा दूसरों की भी सावधान करता है। उदाहरणों द्वारा स्पष्ट है -

- रामगुप्त - ( सड़क की मयमीत -वा स्वर उधर देखकर ) तुम सब पाकण्डी हो, बिड़ीही हो। मैं अपनी न्यायपूर्ण अधिकार की तुम्हारे जैसे कुर्तों के मफिने पर न लौड़ दूंगा। ( प्रुव० ६४)

- (धक्काकर) है। यह क्या है ? उसे क्यों एक साथ इतना कोड़ाएल  
हो रहा है। कीर सिंह। कीर सिंह। जागी। गोविन्द सिंह दाड़ी।

(गीत० १५)।

हमने दाड़ी तथा न लीठ दूंगा शब्द-समूह का कानन करने के लिए प्रयुक्त हुए हैं।  
नाटक में कभी-कभी पात्र भय का प्रदर्शन तो नहीं कर सकते। अतः नाटककार ने  
उनका शीत कोष्ठक में दिया है। यथा -

- (उदरे स्वर में) (गीत० १२)
- (हिलकार) (उत्तरा० ६४)
- (गंठावरीय) (रत्ना० ६३)
- (पिस्तांत देतकर धबरासी है।) (कूर० ८४)
- (वैद्य धबराकर) (कृत० ६४)
- (नैपथ्य से धक्कायी हुई आवाज में) (जय० १२६)

कभी-कभी नाटककारों ने भय भाव का तो उल्लेख दे दिया है परन्तु कथन में किसी  
दूसरे भाव की अभिव्यक्ति हुई है जैसे -

- (धक्काकर) फिर वही नाम ? मंत्री, तुम कड़े तराब लावनी हो।  
हम रानी है कह देंगे कि मंत्री बेर बेर तुम्हारी छाँत बुझाने चाहता है।  
(कीर० १४)

इस कथन में भय में धक्काएट की अभिव्यक्ति न होकर शीघ्र प्रकट हो रहा है।  
एक और कथन है जिसमें भय का भाव एकलतापूर्वक प्रकट नहीं हो रहा है -

- ज़ी प्रकट वह तो आधी है मी प्रकट है। याद आते ही कजेवा मुँह  
की जाने लगता है। पगवान ने न जाने कहाँ तो साथ बाँध दी।  
(वि० ५०)

कहीं-कहीं भय का उल्लेख तो नाटककार ने किया है, परन्तु कथन में भय नहीं  
प्रकट हो रहा है।

- (भय से) डुबुर। कब है चुनाव हो रहा है, मैं यह बराबर करता  
हूँ और अब लोग बराबर ड डुबुर होते रहे हैं। डुबुर अपनी तरकी के  
छिंद आपकी निश्चिन्ता नहीं करता ? (मुक्ति० ८६)



(मयाङ्गात) मैंने सुपरिस्टिटेड के सामने कभी चुन्कारी बिम्बा नहीं की। जब-जब उसने पूछा, मैं यही काश्चासन दिया कि-बच्चे ठीक हैं। पिछ चुठकर रहते हैं। कड़ी मेहनत करते हैं। गाली गलौज काना तो जानी की नहीं। सुशासित रहकर बैठ के नित्यों का पालन करते हैं।

(रस० ५६)

इन कानों से भय नहीं व्यक्त हो रहा है, जबकि नाटककार ने मयाङ्गात का स्वीकृत किया है। भय में विस्मयादिबोधक शब्दों द्वारा भावाभिव्यक्ति उभाय सभी नाटककारों ने की है। भय के भाव का प्रदर्शन मुद्राराक्षस ने अधिक किया है। इन्होंने भय में आवृत्तिमूलक, कंठावरोध तथा प्रश्नवाचक शब्दों द्वारा भय के भाव को प्रकट किया है। कर्षक प्रसाद, जगदीश चन्द्र माधुर, हरिकृष्ण प्रेमी, उपेन्द्रनाथ, लक्ष्मी नारायण मिश्र ने भय की आवेष्टात्मक स्थिति को प्रायः रखा है। प्रसाद भय में भय की आवृत्ति द्वारा व्यक्त किया है। मोहन राकेश के 'ठहरों' के राजवंश में भय की अधिकतर शब्दों की आवृत्ति तथा कंठावरोध है प्रकट किया है। सत्यजित सिन्हा ने भी एक-दो स्थल पर कंठावरोध की स्थिति द्वारा भय को प्रकट किया है, जिसमें आवृत्तिमूलक प्रयोग भी हुआ है।

### शोक

-----

शोक, दुःसात्मक भाव में प्रसृत है, जिसमें कष्ट, पीड़ा, वैश्य, विषाद, अतीत प्रसृत रूप से जाये हैं। नाटकों में शोक के प्रदर्शन विस्मयादिबोधक शब्दों <sup>ह, हाय, आह, उफ</sup> काफ़ी तपनाया गया है। शोक में मुख्यतः निम्न प्रकार के विस्मयादिबोधक शब्दों का प्रयोग नाटकों में हुआ है। -

- हाय-हाय, कैवारी फूट-ती बच्ची। विधाता ने उसे मारकर रख दिया। (युग० २५)

- शोक। काँधी की मशरानी !! राम है !!! मेरी तो कमर टूट गई !!!!! (कां० ७०)

-(जाँघ पीकती हुई) हा मशरानी जी ने अनिगती पान खार है। (दुर्गा० १२०)

- लो । लम लम्बरी लीय मल । ऊ कडाई, तु लम कडाई । लम  
लम काय करी । ( बकति ५५)
- लार, दर्द ! उफ !! ( अम्ब० ६७)
- लीह, लगता है मेरा गिर फट बाया । ( बाद० ५१)
- किन्तु हाय । लाल में उसी लीहाग में बंक्ति ली गयी हूँ ।  
लुम्ब धरलरा रहा है, कण्ठ मरा जाता है - ( ज्वात० ७८)
- उफ --- मेरा गिर बकर ला रहा है --- ( कौणार्क ६५)
- हाय । हाम ! लहूँ के नाही मल । थोड़ी के लुम्ब लम न पर के  
मल न घाट के मल । ( उलट० १३१)

लीक में विस्मयादिबोधक शब्दों द्वारा व्यक्तिगत लगन सभी नाटककारों ने की है, परन्तु कुछ नाटककारों ने इसका अधिक्य रखा है । जी०पी० श्रीवास्तव, श्रीनाथ भट्ट, सुधावन ठाठ कर्मा, रामबुद्धा बेनीपुरी, उपेन्द्र नाथ अरक, उदयशंकर भट्ट के नाटकों में विस्मयादिबोधक शब्दों द्वारा व्यक्तिगत की प्रयुक्ता दी है । शोकाधिक्य में कभी-कभी कठबहुल हो गया है और व्यक्ति एक-दो उद्ग बोझकर सामर्थ्यावत लगे नहीं बोल पाया है । इसमें एक दो शब्दों ने प्रत्यक्ष की संपूर्ण भाव प्रकट हुई है -

- बाहुम्व की लवाज : लार । ( कौणार्क ६८)
- लुम्ब : ( कलपात-ला) क्या ? ( पठा० ६५)
- लीफ । लरकार !! ( कर्मासी १३१)
- लम्बे, लार । ( अम्ब० १०१)

कंठावरीय द्वारा भावाधिक्य की व्यक्ता लल्लुका प्री, जनदीश चन्द्र माधुर, सुधावन ठाठ कर्मा, रामबुद्धा बेनीपुरी ने मुक्ता की है । नाटककारों ने लीक के अधिक्य की व्यक्ति की बाणी में लिखित ठाकर भी प्रकट किया है । इसमें बाव ने लीलाकृत पीरे-पीरे शब्दों की बोल है, जबकि लीम लीर मय में अधिक लीलता है शब्दों का उच्चारण किया है । बाणी में लिखित के उच्चारण के लिए -

- सन्तरी : तुमने ---- मेरे ---- साथ ---- संव ---- का मेर ----

निकाहा ---- ( रस० ६८ )

- गौरीबाई - ( टूटे हुए स्वर में ) हा हाँदी में गिर रहै हुए मरना

कि --- त --- नी --- के --- मा --- न्य --- में . ( काँसी १०३ )

शब्दों में लिखता लाकर भावार्थव्यक्ति कृपाकर लाऊ बर्ग, उसी मारायण मिश्र, जगदीश चन्द्र माधुर ताता मणि मधुर ने की है ।

शोक में शब्दों की आवृत्ति भी प्रायः मिली है । इसी वक्त ने जिस शब्द की अधिक सुसहित करना चाहा है उसकी आवृत्ति की है । जैसे -

- मैं अपने हृदय के दुःखों को अपने हाथों में छुड़ा लाऊ, अपनी आँखों की ज्योति को अपने हाथों में नष्ट कर दिया, अपने घर के उजाड़े को स्वयं अंधकार में परिणत कर दिया - ( जय० ११७ )

- हाय मेरे पुत्र ! ( उसके ऊपर गिर जाती है । विद्विष्ट-सी होकर उम्मा है ) बाली, बाली, बाली, जहाँ तुम्हारे हाँ में उमरें वहाँ जाती । यहाँ न रहो । मैं पागल हो जाऊँगी । बाली, बाली, बाली जाती । उफ़, प्राण धुँटे जा रहे हैं । ( बेहोश हो जाती है । ) ( वि० ३००५ )

उपर्युक्त कानों में अपने तथा बाली शब्दों की आवृत्ति है ।

शोक में शब्द तूफ़ानों की भी आवृत्ति नाटकों में हुई है ।

- हाय । मेरा सब कुछ बिगाड़कर, मेरे पास जो अमूल्य रत्न था उसे छीनकर, उस पर भी --- उस पर भी । ( मुक्ति० ८२ )

- बिपत्ती : हा नर, हाय ता नर । ( युद्ध की वेला पर जोर से रोने लगती है ) अब हम काय करी बाबू ( बकरी ५५ )

कभी-कभी आवृत्ति न करके पर्याप्त शब्द तूफ़ान द्वारा भाव की अभिव्यक्ति की है । जैसे-

- हा समाप्त पुस्तकालय !!! वेद, शास्त्र, पुराण भस्म किए जा रहे हैं !!!  
लाव्य और नाटक फुँके जा रहे हैं !!!!! हा काछियाह, काछियाह  
की राह किया जा रहा है !!!!! ( काँसी १०२ )

हमें धन मिल जा रहे हैं, फुलें जा रहे हैं, रात किया जा रहा है शब्द समूह पर्याय रूप है।

शोक की अभिव्यक्ति में कभी पाप ने अपने मान्य की कोलाहल है तथा कभी-कभी ईश्वर पर दोषारोपण किया है। हमें है भगवान है ईश्वर तीनों शब्दों का प्रयोग किया है। उदाहरण -

- हाय । राम । कर्तुं के नाहीं मरन । जीवी के सुखर वस न पर के मरन न पाट के मरन । जन्मते नखास्त तो कोहे के लप अपने बाप के मुहा मां तपरी उगाइत ? ( उलट० १३१ )

- हाँ । अब मैं जी के क्या करूँगा ? जब माता ऐसा मेरा पिता इस दुर्दशा में पहुँचा है जी मैं उसका उत्तार नहीं कर सकता तो मेरे जीने पर भिन्नकार है । ( माता० भा० ४६ )

- मैं तो मरना चाहता हूँ तब भी नहीं मरता । मेरे शोक की जगह भगवान मुझे उठा है गया होता तो अच्छा था । अब इस मुद्दा में - ( लोटन० ६२ )

शोक में जीका है प्रति अभिप्राय तथा मृत्यु कामना इन दोनों में हुई है। शोक में इस प्रकार की वाक्यिक अभिव्यक्ति की बड़ीनाथ मट्ट, जीजी० श्रीवास्तव, भारतीन्धु हरिश्चन्द्र, गोविन्द वल्लभ पन्त तथा विपिन कुमार अग्रवाल ने मुख्यतः की है। ईश्वर के प्रति दोषारोपण करते हुए -

- ( काँपू पौड़ीजी हुई ) हाँ मछारानी जी ने लगिनती पाव खार है । है भगवान , क्या तु नहीं देखता कि यह क्या हो रहा है ? क्या तु न्याय नहीं करेगा ? ( दुर्गा० १२० )

- जी मृत्युशोक के देकाओं । --- लावो, मेरे प्रतापी पुत्र मेन के प्राण बापत करो । ( च० रा० १३ )

कभी-कभी शोक में ईश्वर की सहायता की याचना भी की है कि दुःख तबने की शक्ति है । यथा -

- हे प्रभु । मुझे बड़ दो - विपथियों को सचन करने के लिए बड़ दो । ( ज्ञान० ७८ )

शोक की इस प्रकार की अभिव्यक्ति वाक्यों के द्वारा अभिव्यक्ति हुई है।

जयशंकर प्रसाद, हरिदत्त प्रेमी, जगदीश चन्द्र नाथुर ने कभी-कभी बड़ीनाथ मट्ट ने शोक के अभिव्यक्ति में ईश्वर से याचना कावायी है।

लोक के भाव की कुछ नाटककारों ने बड़े स्वाभाविक रूप में व्यक्त किया है।  
 मातैन्दु हरिश्चन्द्र ( भारत दुर्दशा में ) कर्माकर प्रसाद, बड़ीनाथ मट्ट, जी जी ०  
 शिवामृत, हरिकृष्ण प्रेमी, कुंदावन ठाठ बर्मा, उत्तमी नारायण मिश्र ने लोक  
 की वास्तविक अभिव्यक्ति में आवृत्तिपूर्ण प्रयोग, कंठबारीय की स्थिति को रखा है।  
 उदय शंकर मट्ट, प्रताप नारायण मिश्र, जैन्ट नाथ बरक ( जय पराजय ), सर्वेश्वर  
 दयाल सक्तीना, सुरेन्द्र कर्मा तथा मोहन राकेश के नाटकों में लोक की आवृत्ति द्वारा प्रायः  
 प्रकट किया है। इन नाटककारों ने विस्मयादिबोधक शब्दों की अपेक्षाकृत-अल्प  
 अपनाया है।

### विस्मय

विस्मय एक विस्तृत भाव है। नाटकों में इसकी उत्पत्ति आवश्यकतानुसार वस्तु, घटना  
 आदि के दर्शन से हुई है। नाटकों में विस्मय के भाव की अभिव्यक्ति में तर्क, जो,  
 है, जोह आदि विस्मयादिबोधक शब्द प्रयुक्त किये हैं। इन विस्मयादिबोधक शब्दों  
 का स्थान कभी-कभी सीता या सर्वनाम ने भी ले लिया है। —

- तर्क । यह बात क्या है ? ( माया ० १ )
- ( नीयसी लक्ष्मी की देखकर ) जोह, आप हैं । ( स्वर्ग ० ६६ )
- है लक्ष्मी की तुम्हारी क्या कहा है, तुम तो सब भोगी हुई हो ।  
 ( माया ० ५५ )
- हैं, तुम सब कहती हो । ( पुनः ० ३६ )
- ( आश्चर्य से ) हैं । यहाँ भी नहीं है । कहाँ गई श्री महारानी जी ?  
 ( पुनः ० ११६ )
- ( स्वर की किसी तरह समझती ) आप ? ( अधि ० ४६ )
- तुम ! नहीं नैरी माहिनी । मेरे हृदय की आराध्य देवता -  
 वैश्या । तर्क । ( स्वर्ग ० १२४ )
- आप ---- हा ---- आप ---- । ( उहरी ० ८६ )
- है कहाँ ! ( लक्ष्मी ० ६६ )
- ( आश्चर्य ) भिद्युणी ! ( स्वर्ग ० ११६ )
- तुम । --- तुम उठीं । ( पौरा ० ६८ )

विष्णुयादिवीरक शब्दों द्वारा भावामिच्छा की कई नाटककारों ने काफी महत्त्व दिया है जिसमें कद्दीनाथ मट्ट, जी०पी० श्रीवास्तव, रामबृद्ध बैनीपुरी, लक्ष्मी नारायण ठाठ, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, मुंदावन ठाठ वगैरे हैं। अन्य नाटककारों ने भी विष्णुयादिवीरक शब्दों का व्यवहार किया परन्तु अपेक्षाकृत कम है। कई नाटककारों ने विष्णुयादिवीरक की बजाय तंजा, सर्वानाम शब्दों से विष्णुय अधिक प्रकट किया है जिसमें जगदीश चन्द्र माधुर, मोहन राकेश, जयशंकर प्रसाद तथा हरिकृष्ण प्रेमी हैं।

नाटककारों ने हे भगवान, हो, हो आदि विष्णुय उत्पन्न करनेवाले शब्दों द्वारा भी कभी-कभी भाव को प्रकट किया है। शोक में भी इन शब्दों का प्रयोग हुआ है, परन्तु उच्चारण में भिन्नता है। शोक में इन शब्दों में रिश्कता आ गयी है तथा विष्णुय में रिश्कता नहीं आयी है।

- हो । हो । कैसा भीरु जर्म होने लगा है । ( युग० ५०)

विष्णुय की आत्मिक अभिव्यक्ति में प्रश्नात्मक शब्दों का प्रयोग लगातार भी किया है। जैसे -

- ( आश्चर्य है ) क्या ? क्या ?? क्या ??? ( युव० २६)

- माहिर ल्ही - किसकी ? --- किसने ? अब ? मैं तो नहीं ----  
जाऊँगा --- क्या ? ( सिन्दूर ० ३३)

- ये लोग ? --- कहाँ जा रहे हैं ? काम ही ? कहाँ जाती हो ?

क्यों ? कहाँ ? कैसे ? किससे ? किसके लिए ? ( मादा० ६२)

विष्णुय के आत्मिक प्रश्नात्मक शब्दों द्वारा जयशंकर प्रसाद, लक्ष्मी नारायण मिश्र, लक्ष्मी नारायण ठाठ तथा मुद्राराक्षस ने प्रकट किया है।

विष्णुय में कभी-कभी चार्जों ने शब्दों को दोहराया है। कभी-कभी शब्द झुंझों की भी आवृत्ति की है। उदाहरण -

- ( चकिर ) तब ! तब ! मैं यह क्या देख रहा हूँ ? ( रक्षा० ७७)

- हम । हम । हम तुम किसेन है -- को कस्त है ? ( उलट० १२१)

- फाँसी । जो बाप रे बाप फाँसी !! मैंने किसकी जान लूटी है

कि मुककी फाँसी । मैंने किसके प्राण मारे कि मुककी फाँसी ।

( लीर० २०)

- कमत्कार । यह तो कात्कार ही हो गया । न बिबाह, न गौना,  
न टटका, न टौना और एकदम सन्तान प्राप्ति । (रस० ७६)
- (चौकीर) गाय ? -- गाय कब जाए ? कभी कभी तो वै ---- ।  
(उठारों ०४१)
- उर्र, उर्र, उर्र । री पिठ गई, पिठ गई । (कहरी० २१)
- कौन है ? यह कौन है ? देव, जरा कभी जलाना । (सिद्ध० ६)

आश्चर्य से सम्बद्ध शब्द को भी कभी बोलना दोहराता है जैसे -

- ( आश्चर्य से ) मित्र ? यानी कुमारी --- । ( अमृत० ११०)

इसमें मित्र और कुमारी शब्द को आश्चर्य का विषय है उसको दोहराया है ।  
विस्मय में आवृत्तिपूर्ण प्रयोग द्वारा भाव को व्यक्त करने की ऐसी लगभग सभी  
नाटककारों ने अपनायी है ।

नाटकों में विस्मय भाव के प्रदर्शन में कंठावरोध अत्यन्त स्वाभाविक स्थिति है ।  
इसमें आवेश की अविज्ञता के कारण कंठावरोध हो गया है । बोलना कुछ शब्द  
बोलकर, कभी-कभी एक-दो शब्द बोलकर मान ही गया है । कुछ उदाहरण  
इस प्रकार के दृष्टव्य हैं -

- उहीं --- और ---- कबण । ( जड़ीभूत-गा ) दोनी -- दोनी !!  
(पौरा० ६६)
- (आश्चर्य) । किन्तु !! ( जीणार्क ६५ )
- ( आश्चर्य में जाते फाड़ती ) री । ( अम्ब० ७२)
- ( चकित ) राजकुमारी, तुम । ( रस० २२)
- कविती - ऐ बीबी भी ---- ( रसा० ८२)

विस्मय में कंठावरोध की स्थिति को सब नाटककारों ने नहीं अपनाया है ।  
भाव की यह अभिव्यक्ति बयलकर प्रवाद, लल्लुछा फ़ैरी, जगदीश चन्द्र नाथु,  
रामबुद्धा बेनीपुरी, गणि मयुकर, उपेन्द्र नाथ तश्क के नाटकों में हुई है ।  
कहीं-कहीं गलत हो गया, ' आश्चर्य ' तापि कहकर विस्मय की अनुभूति  
करायी है । जैसे -

- उपर देखिए, गजब हो गया, लीन डाकगाड़ी पर चढ़ने की कोशिश कर रहे हैं और गिर रहे हैं। यह देश भी ख़रीब-ख़रीब है।

(लोटन० ५०-५१)

- उफ ! गजब हो गया । ( उलट० १३४)

- गश्चर्य ? ---- मुझे विश्वास ही नहीं हो रहा कि तुम तुम हो, जोर में जो तुम्हें देख रही हूँ, वास्तव में मैं मैं ही हूँ ।

(गजगाड़ी० १०२)

विस्मयाभिप्यक्ति की आवृत्ति द्वारा अभिव्यक्ति: नाटककारों प्रकट किया है। विस्मय का भाव मोहन राकेश के 'छहों के राजहंस' तथा लक्ष्मी नारायण ठाकुर के 'मादा कैद' में <sup>अधिक</sup> है। मोहन राकेश ने अभिव्यक्ति: आवृत्ति द्वारा भाव को प्रकट किया है। लक्ष्मी नारायण ठाकुर ने विस्मय शब्द, आवृत्ति तथा प्रश्नवाचक शब्दों द्वारा प्रायः भाव को व्यक्त किया है। कई नाटककारों ने विस्मय को लघु अभिव्यक्ति द्वारा व्यक्त करते में रुचि ली है, जिनमें हरिकृष्ण प्रेमी, रामकुटा केनीपुरी, काशीराम चन्द्र माधुर, उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी, मोहन राकेश, सत्यजित रिहारी, मणि मजुमदार हैं। उपेन्द्र नाथ ने विस्मय में एक-एककर शब्द प्रयोग तथा आवृत्तिमूलक प्रयोग किया है। विपिन कुमार अग्रवाल ने इस भाव को बहुत कम महत्व दिया है। उनके नाटकों में जहाँ विस्मय जाया भी है वहाँ अभिव्यक्ति में कोई विशेष अन्तर नहीं जाया है।

### उत्साह

उत्साह का भाव वाणी के माध्यम से एकका रूप में व्यक्त होता है। नाटकों में उत्साह भाव के प्रदर्शन में विस्मयादिबोधक शब्दों का प्रयोग नहीं हुआ है। उनके स्तन प्रायः उद्बोधक <sup>चेतावनीवाले</sup> शब्दों को रखा गया है जिन्होंने विस्मयादिबोधक शब्दों की भाँति कार्य किया है। उदाहरण -

- मगब । मगब । सावधान । इतना अत्याचार । सहना असंभव है ।

मुझे उलट दूंगा । ( चन्द्र० ५६)



- उठी मूले सिंह की तरफ खुद पैना पर टूट पड़ी । ( रत्ना० ३२ )
- उठी रत्न । जामुनि बुद्धियों को नाश करी । ( स्कंद० १४२ )
- सावधान । मुक्त पर हाथ कटाने की चेष्टा न करो । ( श्रीजार्ज ५६ )
- (सरीस) राम । - जागे बड़ी राम । ( वल्ल० ४९ )

हममें सावधान, उठी, जागे बड़ी शब्दों द्वारा उत्साह प्रकट हो रहा है ।

उत्साह में पात्र ने आत्म विश्वास प्रकट करते हुए, उत्तम पुरुष शब्दों पर अधिक जोर देने के लिए उनकी आवृत्ति भी की है । यथा -

- बिक्रम - मैं एक की छोटी लैरूना माँ । मैं युद्ध में जाऊँगा  
आकाश की ओर हाथ उठाकर देस, माँ, देस । ( रत्ना० ५० )
- यहाँ छुपाई की रोकना मेरा ही कर्तव्य है, उसे मैं ही करूँगा ।  
महाबलाधिकृत का अधिकार मैं न छोड़ूँगा । ( स्कंद० १०६ )
- (दूर से स्वर सुनाई पड़ता है ) नहीं माँ मुझे जाना होगा । मैं  
जाऊँगा । यही उत्तर है देस के लिए प्राणदान का प्रतिशोध का  
( चला जाता है ) ( वि०३० ३५ )

हममें मैं, मेरा, मुझे उत्तम पुरुष शब्दों का आवृत्ति के माध्यम प्रयुक्त किया है ।

कभी-कभी कई प्रदर्शन के लिए पात्र ने स्वयं को अन्य पुरुष के रूप में संबोधित किया है ।

- भीष्म : आज भीष्म आप लोगों के इसी पाप का प्रायश्चित्त करेगा ।  
हाम्नामुपुत्र आज आपको दिखा देगा कि वह उन कन्याओं की सब के  
सामने कीड़े हैं या उल्टा है । ( वि०३० ६८ )
- परमेश्वर : सेनापति । देखो, उन कायरों की रोकनी । उनसे कह  
दी कि आज रणभूमि में परमेश्वर परवी के समान लड़ेंगे । ( चन्द्र० १०० )
- चंड - अधिकार । आप सृज्य न हों फिजाजी, राजपूत का अधिकार  
उसकी सत्कार है और रखे हम वह उससे कोई नहीं हीन सकता ।  
रहा यह राज्य । तो फिजाजी, चंड आपके बरजों पर लहजें ऐसी  
सहस्रों राज्य निहावर कर सकता है । ( वय० ६६ )

उपर्युक्त कथनों में मैं के स्थान पर उन्हें प्रदर्शन हेतु अन्य पुरुषों में भीष्म परवीरवार तथा कई शब्दों का प्रयोग किया गया है। उत्साह के भाव के प्रदर्शन में उत्तम पुरुषों शब्दों की आवश्यकता तथा अन्य पुरुषों के रूप सम्बोधित करने की शक्ति को व्यक्त कर प्रसाद, शिखण्डा प्रेम, उदयशंकर मट्ट तथा उपेन्द्रनाथ त्रिपाठी ने (कथन पराक्रम) व्यक्त किया है।

उत्साहपूर्ण भावों में दृढ़ता रहती है। नाटकों में दृढ़ता की अभिव्यक्ति कुछ विशिष्ट शब्दों द्वारा भी हुई है। जैसे -

- बस माँ ! अब कुछ न करी । आज है प्रतिशोध लेना मेरा कर्तव्य और जीवन का लक्ष्य होगा । (अज्ञात ५४)

- निश्चय ही होगा । (म्यान से तलवार निकालकर) महाकाह के इस किस्म की समान समझनेवाले उसकी लक्ष्य लेकर रहता हूँ कि बर्बर दुष्टों की भाँसा की सीमा है निर्वासित किए बिना जब यह जाही म्यान में मुँह नहीं दिखाएगी । (अज्ञात ५)

उपर्युक्त कथनों में "लक्ष्य होगा" तथा "निश्चय ही होगा" शब्दों द्वारा दृढ़ता व्यक्त हुई है।

उत्साह में भावों की स्थिति में वाक्यांशों की आवश्यकता भी हुई है।

इस आवश्यकता से कभी-कभी निश्चितता भी व्यक्त हुई है।

- (आकाश की ओर) राख ! राख ! तुम्हें दण्ड भोगना होगा, मेरे और मारफती के बीच कूदते का दण्ड भोगना होगा, मेरे विरुद्ध आक्रमण करने का दण्ड भोगना होगा । (अज्ञात २२३)

- राखदेव- हत्या कर दें । मासही लमारे रहते है उनकी हत्या कर दें । मैं तलवार से राठौरों का अस्तित्व मिटा दूँगा ।

(अज्ञात २०४)

इसमें दण्ड भोगना होगा हत्या कर दें । अज्ञात की आवश्यकता हुई है। दण्ड भोगना होगा है निश्चितता भी व्यक्त हुई है। नाटकों में उत्साह की दृढ़ता की प्रतिज्ञा द्वारा भी प्रकट किया है।—

- हाँ माँ, मेरे स्वागों का संकल्प है कि पिता की मृत्यु का प्रतिशोध लेकर ही शांति नहीं हो जाऊँगा । (अज्ञात २१)

- इन दुष्ट बाँडाल यवनों के रुखिर से हम एक तक अपने पितरों का तर्पण न कर औ हम कुमार को अपम करके प्रतिज्ञा करके कहे हैं कि हम पितृहन्ता से कभी उठूँ न लौंगे ।  
( नील० २४ )

- माँ । मैं प्रतिज्ञा करता हूँ कि मेरे अपमान के कारण इन शत्रुओं का एक बार अवश्य प्रहार करूँगा ।  
( अजात० ५४ )

अपम शब्दों का अर्थ है, अपम करके प्रतिज्ञा करके कहे हैं, प्रतिज्ञा करता हूँ । यदि वाक्यों में प्रकट किया है ।

भास्तेन्दु हरिश्चन्द्र ( नील देवी में ) अशोक प्रसाद, हरिकृष्ण त्रैलोक्य, क्रीडायात्रा मठ, उदय मकर मठ, राममृदा बेनीपुरी तथा उपेन्द्र नाथ अक्षरे ( जय पराक्रम में ) प्रतिज्ञा द्वारा प्रकृत व्यक्त की है ।

नाटकों में उत्साह के आवेश तथा निश्चिन्ता को वाक्यांशों के पर्याय रूप में ही व्यक्त किया है । उदाहरण -

- नहीं आचार्य ! कोई दुकिया नहीं । मैं उस विनाश लीला को नष्ट करूँगा । मैं भूखण्डी का का कल्ला ( धनुष की लठ्ठ हस्त में लेकर )  
( प० रा० ७७० )

- भगव । भगव । आकाश । उतना अत्याचार । सहना असंभव है । तुझे उलट दूँगा । नया बनाऊँगा, नहीं तो नाश ही करूँगा ।  
( चंद्र० ५६ )

- भगवान से क्यों नहीं कह दिया कि ये मुझि बाहे किन्तु स्रुद ही बाहे उनका जितना प्रभाव ही, मैं उन्हें उखाड़ डालूँगा, नष्ट कर दूँगा ।  
( अम्ब० ६४ )

उपर्युक्त कथनों में नष्ट करूँगा, का कल्ला, उलट दूँगा, नाश ही करूँगा ! उखाड़ डालूँगा, नष्ट कर दूँगा । शब्दों में विनाश का अभिप्राय है ।

उत्साह की अभिव्यक्ति अत्युक्तिपूर्ण शब्दों द्वारा भी हुई है । इन शब्दों में अतिशयोक्ति मरी है । उदाहरण स्वल्प -

- अभिष । मैं डाकुओं के सभी दलों को नष्ट कर दिया । अब किसी हिम्मत कि मेरे लुचरों का बाँड भी बाँका करे ? ( प० रा० ६९ )

- उनसे कह दो कि रणभूमि में परवीरवार पर्वत के समान उच्छ है । जब पराजय की विन्ता नहीं । उन्हें बतला देना होगा कि भारतीय छड़ना जानते हैं । बादलों से पानी बरसने की जगह कछ बरौं, सारी गज-सेना किन्ना-किन्ना हो जाय, ली विरल हो, रक्त के नाछे पमनियाँ से बौ, परन्तु एक पग भी पीछे छटना परवीरवार के ठिठ जानव है ।

(बन्धु० १०२)

- पैवाड़ की एक-एक बीरगना जेब पीवार है । जब तक हमारे हाथों में तलवार है, दैह में प्राण है, तब तक शत्रु-बल की एक बिड़ियाँ भी चित्ताड़ में नहीं घुस सकती । सुनीपिल्ल तोफताना तो क्या, विनाता का बज्र भी उन्हें नहीं हटा सकता ।

(रक्षा० ६६)

- जयदेव - जब तक भारतीय युवक के हाथ में तल्वर है तब तक खबर छूना तो क्या यमदूत भी उसे नहीं धनाने का दुस्ताहस नहीं का सकते ।

(अप्य० १६)

वस्तुकि-पूर्ण कथनों में कभी-कभी चुनौती भी है, उपर्युक्त कथन में जिसकी हिम्मत नहीं घुस सकती, नहीं हटा सकती शब्दों से चुनौती व्यक्त की गयी है ।

कभी-कभी पात्र में दूसरे की निराह तथा पान के गर्त में जाता हुआ देखकर उसमें उत्साह का तेंबल करने के लिए आश्वासन देनेवाले स्फूर्ति प्रदान करनेवाले शब्दों का प्रयोग किया है । ऐसे स्थलों पर उत्साह जागृत करने में उद्बोधन शब्दों तथा वाक्यों का मुख्यतः प्रयोग किया गया है -

- उठी स्कंद । आगुरी वृत्तियों को नाश करो, तानेवालों को जमावों और रानेवालों को रंझाओं । आयुर्वर्त तुम्हारे साथ होगा, और आयुर्वेत्ताका के नीचे समग्र विश्व होगा । उठी वीर । (स्कंद० १४२)

- कार्यक्षिप्त से हीन जयनाद आत्मप्रवचना है - हमलिये बलिये रणभूमि की ओर, बहिर जन्मभूमि की ओर बाहर, मैं आपके पास्तक पर विजय-तिलक लगाऊँ ।

(बन्धु० ८०)

- उठी, पूरे विश्व की तरह शत्रु सेना पर टूट पड़ी । छड़ीफ और छड़ी-छड़ी पैवाड़ की मान रक्षा करी । विजय और वीर गति दोनों अस्कर है । जो हाथ का जाय उठी की गठे लगाने के सिवा तुम्हें क्या करावा है ।

तुम राजपूत हो, दानिय हो, अग्निपुत्र हो, प्रम्य और मुर्ख की  
मर्ति हो, अनिवार्य हो । तुम्हारी दुन्दुभी से शत्रु की जाती  
टूट टूट हो जायगी । उठो, अब देर किस लिए ?  
(रक्षा० ३१-३२)

- एक प्रम्य की ज्वाला अपनी तलवार से फेंका दी । धाव के श्रुती  
नाम से शत्रु हृदय कंपा दी । वीर । बड़ी । (रक्षा० ४७)
- महत्वाकांक्षा के प्रदीप्त अग्निगुण्ड में कूदने की प्रवृत्ति हो जायगी,  
विरोधी शक्तियों का दमन करने के लिए काउन्सिल बननी, शास्त्र  
के साथ उनका सामना करी, फिर या तो तुम गिरींगे या वे ही भाग  
जायेंगी । भविष्य तो क्या, राजकुमारी तुम्हारे पैरों पर लाँटिगी ।  
पुरुषार्थ करी । एत पृथ्वी पर किसी तो कुछ बनकर जियो, नहीं  
तो मेरे दूत का अपमान करने का तुम्हें अधिकार नहीं ।

(रक्षा० ५४)

उठो, बहिर, बड़ी, शास्त्र के साथ सामना करी आदि के द्वारा उत्साह के उद्बुद्ध  
किया है ।

निर्बल वस्तुओं से उपमा लेकर लम्बा डरपीक-कायर-कहकर भी उत्साह उत्पन्न  
किया गया है -

- (वीर है) बीड़ी, क्या तुम छद्मार्थ में मर्दों की तरह तलवार से खेलना  
मान्य करते हो या परों में गाजर मूँठी की तरह किंदरियों के साथ  
से काट दिये जाना ? बीड़ी । (दुर्गा० ६६)

- विषय का पत्र हमेशा ही कीचड़ से भरा और लून से बना होता है ।  
जो कन्दनी और लून से डरे उसे तिर से मुकुट उतारकर हाथ में निहायक  
है ऐसा चाहिए । (रक्षा० ८७)

- तुम्हें क्या ही गया मायव । तुम्हारे पौरुष की धिक्कार है । तुम  
मर्द होकर एक नारी की जीट में छिपना चाहते हो । (कूर ६७)

तान्त्रिकों द्वारा भी निराह व्यक्ति में उत्साह पैदा किया गया है । ऐसे स्थलों  
पर भी उद्बोधन शब्दों को भी प्रयुक्त किया गया है । जैसे -

- कौन कहता है तुम लौटे हो । समग्र संसार तुम्हारे साथ है ।  
 वास्तुविज्ञान की जागृत करो । यदि भविष्य है डरने की कि पान  
 ही समीप है, तो उस अनिवार्य स्त्रीत में लड़ जाओ । (स्कंद० १४२)

- विहरण : कुछ भिन्ना नहीं दृढ़ रही । समस्त भावना तेना है  
 कह दो कि विहरण तुम्हारे साथ मरेगा । (बन्द० १२४)

समग्र संसार तुम्हारे साथ है, कुछ भिन्ना नहीं शब्दों में मान्यता दी है ।

जातीय गर्व के भाव की उत्थापन भी उत्साह का संसार किया है । क्या -

- ( प्रवेश करते ) धन्य वीर । तुमने दानियों का पार उन्ना किया  
 है । तुमने मरु उद्देश्य के कारण साम्राज्य के प्रति अपनी स्वाधीनता  
 बेचकर भी साम्राज्य की कृप का लिया । बंधुवर्मा आज तुम महान हो,  
 हम तुम्हारा अभिनन्दन करते हैं । (स्कंद० ७४)

- क्षमिता - मेवाड़ के सपूतों । मेवाड़ के अभिमान तुम्हीं हो । तुम्हारी  
 कीर्ति ज्यार हो । जयश्री, रणमूर्ति तुम्हारी प्रतिष्ठा कर रही है ।  
 (रत्ना० ३५)

- धिक्कार है उस दानियानर्म की जो उन बाँटाओं के मूल में प्रवृत्त न हो ।  
 ( नील० २५)

प्रशंसा तथा निन्दा दोनों के द्वारा उत्साहवर्धन किया जा रहा है । इनमें धन्य  
 वीर, धिक्कार के शब्दों का प्रयोग प्रशंसा तथा निन्दा में किया गया है ।

कहीं-कहीं नाट्यकार ने कौष्ठिक में उत्साह भाव का संकेत दिया है, परन्तु उत्साह  
 के भाव की अभिव्यक्ति कथन में नहीं हुई है ।

- ( उत्साह के साथ ) लम्हा लगता रहा, कुछ भी कहिए डा० गीयल,  
 पदों के बीच लौटों के होने से कुछ इस डंग से करीनाय न यानी  
 सफाई यानी लाहस्तगी, यानी सुल-सुल सुलहाली का जाती है  
 कि वह सब मिया-बीबी के रिस्तों में नहीं मिलता ।  
 (अमृत० २५)

कुछ नाट्यकारों ने उत्साह की उपर्युक्त सभी वाचिक अभिव्यक्तियों की रत्ना है ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( नीलदेवी में ) जयश्रीक प्रसाद, हरिश्चन्द्र प्रेमी, रामचन्द्रा मैनीपुरी,

उपयत्नार मट्ट, बड़ीनाथ मट्ट, कादीश बन्द माधुर ( पल्ला राजा तथा बरहय नन्दन में ) तथा उपेन्द्र नाथ सरक ( कय पराजय में ) ने उत्साह भाव को इसी प्रकार से प्रकट किया है । इन नाटककारों ने भाव की शक्ति तथा प्रभावशाली व्यंजना की है । उनकी तुलना में मुंभावन छाल कर्मा ने उत्साह का प्रभावशाली प्रदर्शन नहीं किया है । इनके नाटक में उत्साह के आवेग के शब्दों की आवृत्ति तथा अतिशयोक्तिपूर्ण शब्दों का प्रयोग व्यक्त किया है ।

### प्रेम

स्नेहा, प्रिया, छालसा, स्नेह, चारु, अनुरक्ति जैसे रूप प्रेम के हैं । नाटकों में प्रेम की अभिव्यक्ति विभिन्न स्थितियों में विशिष्ट प्रकार से हुई है । प्रेम की आरंभिक अवस्था में जब नायक-नायिका को एक दूसरे के प्रति प्रेम उत्पन्न हुआ है और वे उसकी प्रकट नहीं कर पा रहे हैं, ऐसी स्थितियों पर उनकी मनोवस्था का वर्णन कर प्रेम के रूप को प्रदर्शित किया गया है । जब तक प्रेम प्रकट नहीं हो पाया है मानसिक अन्तर्जात बनी हुई है ।

- नहीं माया जाता, बवान कुछ कहती है, मन कुछ कहता है,  
वह मन का साथ नहीं देती, मन उसका साथ नहीं देता ।  
(अय० ३१)

- एक में हूँ जो सूर्य की किरणों से जग्न बने हुए जातिही छीरे  
की तरह जल रही हूँ । मेरी स्वच्छता मेरी जल का कारण है ।  
ज्वालन्ति की जग्न में बैबनी के उबलते जल-गुण्ड में मछली की तरह  
तड़प रही हूँ । मनुष्य उस उमड़े हुए मेघ के जग्न है, जिसमें पानी  
और जग्न दोनों का साथ है । प्यासी और मायक जस्तों की और  
है उस नवसुख ने प्रिय में बिजली छी छरवा दी है ।  
(वि० अ० ३६)

- पुनःस्वापिनी । तुमने वही किया, जिसने मैं बनाती रही । तुम्हारे  
उपकार और स्नेह की वजह से मैं भीनी जा रही हूँ और

( हृदय पर उंगली रखकर ) इस बड़ा स्थल में यों हृदय है क्या ?  
जब जीवन का करना चाहता है, तब ऊपरी मन ना क्यों कहता  
देता है ? ( पृष्ठ ३३ )

मेरा हृदय मुकड़े अनुरोध करता है, मचकता है, रुठता है, मैं उसे  
मनाती हूँ । वहीं प्रणय-कलह उत्पन्न कराती है, चित्त उलझित करता  
है, बुद्धि किड़कती है, मन कुछ मुनते ही नहीं ।

( पृष्ठ ३८-३९ )

उपयुक्त कथनों में मानसिक दृष्टता के अन्तर्गत प्रदर्शित किया है । प्रेम की इस अवस्था  
को व्यक्त प्रसाद, उदयशंकर भट्ट तथा उपेन्द्र नाथ अशक ने ( जय पराजय में ) व्यक्त किया है

प्रणय की दूसरी अवस्था मिलन में, प्रेम की अभिव्यक्ति में नायक तथा  
नायिका की अत्यधिक लज्जा तथा शर्मा हो रहा है, जिसमें कंठावरोध की स्थिति  
हो गयी है । अमी-कमी शब्दों की पीरी से भी जोड़कर प्रकट किया गया है ।

- ( दाणामर उसकी ओर देखकर --- उनका मुँह ठाठ ही उठता है  
जहाँ में चमक निकलने लगती है ) पर --- मैं भी तुम्हें प्रेम ----  
( पृष्ठ १४६ )

- ( उसके कंधे से चिर लगा लेती है । कुमार चौंकी है, पर  
उठती नहीं । ) - कुमार !

राघव - ( तन्मयता से उसके कानों की सुलझाते हुए ) भाग्यवती !  
( पृष्ठ ८२ )

- अम्बा : ( पीरी से ) सुवराज शास्त्र, हृदयाराध्य । ( पृष्ठ ७२ )

- ( दीर्घ उच्छ्वास के साथ, नीचे स्वर में ) लाल, मेरा अरुण ।  
( अम्बा २७ )

व्यक्त प्रसाद, हरिप्रिया प्रेमी, उदयशंकर भट्ट, रामकृष्ण वैनीपुरी, लक्ष्मी नारायण  
मित्र तथा उपेन्द्र नाथ अशक ने ( जय पराजय में ) प्रेम के भाव को गहराई से व्यक्त  
किया है । इन नाट्यकारों ने उपयुक्त लज्जा की स्थिति को व्यक्त किया है ।  
प्रेम की अभिव्यक्ति सम्बोधन शब्दों से भी हुई है, जिसमें पुरुष पात्रों ने प्रिय,  
प्रियतम आदि शब्दों से पुकारा है -

- हृदयेश्वरी । ( पृष्ठ ४१ )

- स्नेहनी । ( अम्बा ३४ )



- दुम । ( अज्ञात० १०६)
- प्रिये । ( वि०३० ४१)
- प्रिये । ( अय० ५५)

प्रेम में विभवों के द्वारा प्रयुक्त हुए सम्बोधन शब्द प्रायः आदरभिरुक्ति के होते हैं -

- प्राणनाथ । ( श्रीचन्द्रा० १६)
- नाथ । ( अज्ञात० ३४)
- कार्यपुत्र । ( पठा० ६६)
- महाराज वह क्या ? ( कांसी ३४)
- स्वामी । ( रसा० ६८)
- हा नाथ, ( दुर्गा० ५८)
- राजा, ( युग० ४६)
- प्रभु । ( अज्ञात० ३८)
- मेरा स्वामी ---- ( स्कंद० ६७)
- भगवान । ( मुक्ति० १४४)
- मेरे देवता । ( मुक्ति० १४०)

आधुनिक नाटकों में 'हालि' शब्द का प्रयोग हुआ है -

- लवि हालि ( युग० ७१)

आधुनिक नाटकों में तथा ऐतिहासिक, पौराणिक, सांस्कृतिक नाटकों में नाट्यकारों ने कथावस्तु की दृष्टि में रक्ती हुई अधिकतर नाथ, स्वामी, राजा प्रभु, प्राणनाथ, कार्यपुत्र आदि सम्बोधनों को व्यवहृत किया है। भारतीय शरिचन्द्र, अयस्कंद प्रताप, शरिचन्द्रा प्रीति, कवीश चन्द्र माधुर, ब्रह्मनाथ भट्ट, अयस्कंद भट्ट, आदि नाट्यकारों ने उपर्युक्त सम्बोधनों को अपनाया है। सामाजिक समस्यामूलक नाटकों में प्रिय, प्रियतम, देवता, प्यारी आदि सम्बोधनों को रखा है। बी०वी० बी०वास्तव, लक्ष्मी नारायण मिश्र ने इसी प्रकार का प्रयोग किया है। आधुनिक नाटकों में तथा किन नाटकों में अत्यन्त आत्मीय की प्रकट किया है, उसमें नायक-नायिका एक दूसरे

की उनके नामों से पुकारी हैं। रामबृदा बैनीपुरी के नाटक में पात्रों में अत्यन्त आत्मीयता की प्रकट किया है जो: उस प्रकार का प्रयोग हुआ है। विष्णु प्रसाकर तथा उसी नारायण ठाक ने पात्रों की नामों से सम्बोधित कराया है।

प्रेम प्रदर्शन में शब्द छापव की प्रवृत्ति भी आयी है। स्नेह में अपनत्व छाने के लिए भी इनका प्रयोग हुआ है। उदाहरण -

- लनि छाली ( युग ७१ )
- तुम्हारा यह राशि-राशि कैब जबि ( पं० ०२८ )
- जोह, मेरा करुण ( अम्ब ० २७ )

उपर्युक्त कथनों में 'जनि' 'लनि' 'जनी' की जर्बि तथा करुण शब्द की प्रयोग कहा गया है।

शब्द छापव द्वारा अभिव्यक्ति पर्याकर प्रसाद, रामबृदा बैनीपुरी, कादीश चन्द्र माधुर तथा विष्णु प्रसाकर ने की है। पात्र ने अपने व्यक्तिगत दृष्टिकोण की प्रशंसात्मक तथा अतिशयोक्ति पूर्ण शब्दों द्वारा व्यक्त किया है, जिसमें तुलना का भी प्रदर्शन हुआ है -

- ( मायक सम्बोधन ) तुम्हारा यह राशि-राशि कैब, जबि ।  
 --- एक ही स्पर्श में युगों का जर्मण । --- जोह यह स्पर्श ।  
 --- यह तुम्हारी देह का सागर -- और मैं हूँ कि महराज्यों  
 में ही जाता हूँ --- और सागर की तरहटी ही नहीं ---  
 भिल्ली ही नहीं --- । जोह तुम्हारी देह का सागर जबि ।  
 ( पं० ० २८ )

- तुम लीन्दर्य में उर्वरी की उज्जित करनेवाली हो -  
 ( अम्ब ० ६४ )
- कहा, विधाता के सब प्रयत्नों का जीवित प्रयास ?  
 हममें कलियों की मुक्तान, हिम की शीतलता, चन्द्र का  
 आह्लास और हृदय की बेगुनी -- सब कुछ, एक ही जगह का --  
 क्या यही है मेरे प्राणों का स्वप्न, मेरे प्रेम संस्कारों की  
 प्रतिमा ? किन्ती सुन्दर है, उस दिन की प्रतिमूर्ति,  
 ( वि० ० २७ )

- वर भी आह, कितना आकर्षक है । कितना तरंग संकुल है ।  
(चन्द्र० ६९)

- कहा । श्यामा का-का कंठ भी है । पुन्दरी, तुम्हारी वैसी  
प्रसंगा तुनी थी, वैसी ही तुम हो ! (अज्ञात० ७६)

कभी-कभी प्रसंगात्मक उक्तियों में प्रिय श्यामा मायावेगमें ही गया है कि कविता  
करने लगता है जैसे -

- आह प्यारी तुम्हारी जोटीली बातें तो और भी गन्ध डालती है

- किसी ने पिट लिये तो कुमाकुमा के लिये ।

मगर दुधुर ने संवर लगा लगा के लिये । (उडट० ७७)

सौन्दर्य के प्रभाव की अभिव्यक्ति भी प्रेम में हुई है -

- सात्व : पुन्दरीश्वरी, चित्र-दर्शन है आज तक विदितम्ब की तरह  
धुम रहा है । नीले आकाश में, शक्ति की लालिमा में, प्रातःकाठ  
की ऊष्मा में, तुम्हारी ही मधुर मूर्ति --- (वि०३० ४९)

मेरे कंठ में हाया की तरह घूमा करते हो । (वि०३० ४९)

- आह । माहिनी । मेरे कुम्भ भाग्याकाश के मंदिर का द्वार खोलकर  
तुम्हीं ने उमीदी उष्मा के तदुक्त फाँका था और मेरे भित्तारी संसार  
पर स्वर्ण बिखेर दिया था । (स्फुट० १२४)

- राखव - और ठंडी हवा के फाँके । ऐसे में तुम्हारा परधराता  
हुआ मायक गीत । मारमली, पागल हो जाता है । अने को मूठ  
जाता है । तुम जादू करती हो । (जय० ८१)

- लीह, मैं बेसुप हो चला हूँ - इस संगीत के साथ सौन्दर्य और  
पुरा ने मुझे अभिभूत कर लिया है । (अज्ञात० ६२)

- कितना अनुभूतिपूर्ण था वह एक दाग का आर्तनम । कितने संतोष  
है मेरा । नियति ने अज्ञात भाव से मानी हूँ है तपी हुई वसुधा की  
दिशान्त के निर्वन से सार्यकाठीन शीतल आकाश से पिला दिया हो ।  
(पुव० ३३)

- मैं जिस पर अधिक मुग्ध हूँ ---- तुम्हारी गुन्धरता पर या तुम्हारी चातुरी पर ।  
( छंदरों० ६२ )

प्रिय के सौन्दर्य के आकर्षण से बेगुन होने तथा विद्विष्य होने या आत्यंतिक प्रामाण्य से गदगद होने की स्थिति उपर्युक्त कथनों में व्यक्त हुई है ।

नाटकों में प्रेम में समर्पण का भाव है । प्रेम के आधिक्य में व्यक्ति सर्वस्व समर्पण करने को तत्पर है ।

- मैं मिलन-रागिनी गानेवाली कल्लोलिनी की भाँति तुम्हारी गोद में डूब चुका हूँ ।  
( उपम० ७५ )

- लेकिन कभी भी - तुम्हारे कंठ में तुम्हारे चरणों की गति में, भारती के दर्शन का उसके चरणों में अपने हृदय का पुष्प सर्पित किया है ।  
( उपम० ९४ )

- तुम्हारे लिए यह प्राण प्रस्तुत है । ( अन्त० ७० )

- तब प्राणनाथ । मैं अपना सर्वस्व तुम्हें समर्पण करती हूँ -( अन्त० ११० )

- मैंने अपना हृदय निकालकर तुम्हारे चरणों में रख दिया । ( मुक्ति० ४४२ )

- कोई रात ऐसी नहीं कि मैं तुम्हारी चाँपाई के पास पण्टों लड़ी न रही हूँ ---- तुम्हारे पैरों ने अपना हाँ रस देती थी --- जब कभी तुम्हारा पैर मेरे मुँह पर पड़ जाता था --- समकाली की बहाना पिट गया । पूजा एकल ही गई । कभी-कभी तुम्हारे पैर की उंगलियों पर जल रत्नकर पलकों से उन्हीं दबाती थी ।  
( मुक्ति० १४३ )

- नाथ । मैं आपकी ही हूँ, मैंने अपनी जी दे दिया है, जब उसके बदले कुछ लिया नहीं चाहती ।  
( उपम० १५४ )

उपर्युक्त कथनों में मुँह चुपा हूँ, पुष्प सर्पित किया है, समर्पण करती हूँ, अपनी जी दे दिया आदि से समर्पण भाव प्रकट हुए हैं । समर्पण के उपरान्त आराध्य तथा आराध्य का अन्तर मिट गया है और आराध्य की व्यक्ति अपना सब कुछ मानने लगा है । अपने अस्तित्व को मिटा देता है । प्रिय की इस स्थिति के कथन प्रस्तुत हैं-

- जम्हा ( बीच बीच में उपाधि और स्वगत ) आत्माराम ( जाकार की और ताककर ) जाही यह मुख्य तुम्हारे ही स्तुति कर्णों है बना है तुम्हारी जाकाराताओं की गुरुत्व है गतिमान है, प्रिय ।

(वि०७० ४६)

- मेरे नाथ । इस जन्म के सर्वान्व । और पञ्चम्य के स्वर्ग । तुम्हीं मेरी गति हो जी- तुम्हीं मेरे ज्येष्ठ ही । (ज्यात० ५७)

प्रेम के समस्त नावों में प्रिय की मंगल कामना प्रसृत रही है । प्रिय की पुरस्ता, आनन्द, सुत की कामना यही प्रेमी की प्रसृत सम्झा रही है । इन प्रकार इसी माणान्त अनिव्यक्ति पुन कामना, लासीविचन के रूप में हुई है । अपने बराबर नावों के प्रति पुन कामनाएं व्यक्त की गयी हैं -

- है ईश्वर मेरे अपराधों को क्षमा कर मुझकी दुत तलने की शक्ति है, पर उनकी अवश्य तुम्ही कर जा रहे हैं । ( भास्त० ५३३ )
- जा रहे हो, इसलिए केवल प्रार्थना करी कि तुम्हारा पथ प्रकट हो । (जायात० ५०)
- प्रियतम । मेरे देवता सुवराज !! तुम्हारी जय हो । (स्वयं० ६६)

होटों के प्रति लासीविचन प्रयुक्त हुए हैं -

- कबुवर, यह भी कामना है मेरी, कि अनन्तकाल तक मेरा लासीविचन राम के चरणों का अनुगामी बना रहे । ( वर० ३४ )
- बीवक, तुम्हारा कल्याण हो । ( ज्यात० ३७ )
- कल्याण हो । शान्ति मिले !! ( ज्यात० २६ )

जयशंकर प्रसाद, उदयशंकर भट्ट, हरिश्चन्द्र प्रेमी ( सप्त नाटक में ) उदयशंकर नाथ अशक ने ( जय महात्म्य में ) प्रेम के संयोग पदा की बड़े स्वाभाविक रूप में प्रदर्शित किया है । प्रेम की दशाओं की क्रम से व्यवस्थित किया है । इन नाटककारों ने उपर्युक्त सभी प्रकार से संयोग पदा की वाकिक अनिव्यक्ति की है । कई नाटककारों ने प्रेम की कुछ ही दशाओं की अनुसृति करायी है । जगदीश चन्द्र माधुर ने अपने नाटकों में प्रसंसारक तथा अतिस्वीकृतपूर्ण शब्दों द्वारा भाव की प्रदर्शित किया है । प्रसाद नारायण मिश्र

ने प्रेम के भाव को संकलित है नहीं प्रकट किया है। प्रेम की अनुपम समर्पण शब्दों द्वारा करायी है। उसी नारायण मिश्र ने प्रेम को व्यक्त करने के लिए समर्पण की दशा तथा कंठावरोध की दशा को चुना है, उन दशाओं की वाचिक अभिव्यक्ति की गई है। मोहन राकेश के नाटकों 'जाणाडू का एक दिन' तथा 'छहरों के राजसूत' में उत्कृष्ट कोटि का प्रेम प्रदर्शित किया है। भाव के प्रकटीकरण में प्रशंसात्मक उक्तियों तथा मंगल कामनाओं की मुक्तता रता है। श्री० श्रीवास्तव ने प्रेम को प्रदर्शित करने के लिए प्रशंसात्मक उक्तियों तथा कविताओं को अपनाया है। प्रेम में उपाठम्य की स्थिति संयोग तथा वियोग दोनों ही स्थिति में लायी है, जिसमें प्रिय की दृष्टताओं पर दुष्ट, निष्ठुर, लज्जित आदि उम्मीदों का भी प्रयोग मिलता है। उपाठम्य के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- जितना मैं तुम्हें पकड़ने चाहती हूँ उतना ही तुम भागते हो  
निष्ठुर। तुमने क्या कर दिया ? ( वि० ७० ६१ )

+ + + + +

- संताबाई - आप मुझे बनाया करते हैं।

छात्राई - यह तुम कहती हो संता।

संताबाई - ( रुकने के भाव से ) और क्या। यहाँ लाये तो मेरी प्रशंसा कर दो, वहाँ गये तो उनकी प्रशंसा के पुछ बाँध दिये। ( क० ८६ )

- देखो दुष्ट को, मेरा हाथ छुड़ाकर भाग गया, अब न जाने अब कहाँ लड़ा बंटी क्या रहा है। उसे लज्जित कहाँ किया है ?  
( श्रीचन्द्रा० २२ )

- तुम पर बड़ा क्रोध जाता है और कुछ करने की भी चाहता है। वह, अब मैं गाड़ी चुनी। और क्या कहूँ, वह वाप ही है, देखो गाड़ी में भी तुम्हें मैं काँव। क्या कहूँगी - फूटे, निर्वय, निपुण, निर्वय हुसय कपाट बंद किया और निर्जन्म, ये सब तुम्हें सब्बी गाड़ियाँ हैं। ( श्रीचन्द्रा० १८ )

कभी-कभी उपाठम्य में अतिरिक्त शब्दों का प्रयोग न करके शब्दों का प्रयोग चुना है।

उपासक द्वारा प्रेम को भारतीय हृदय-वन्द, उदयकर भट्ट तथा उपेन्द्र नाथ दत्त ने ( जय पाराजय में ) किया है । भारतीय हृदय-वन्द ने उपासक की स्थिति में उपसर्गों का काफी व्यवहार किया है ।

प्रेम में वियोग की स्थिति में प्रेम की अभिव्यक्ति भिन्न हुई है ।

वियोग में प्रिय के गुणों का स्मरण किया गया है । युद्ध के समय में नायिका को अपने पति के शौर्य का स्मरण हो जाता है-

- वह समय मेरी स्वामी नहीं हैं । उनके रस्ते मेवाड़ की और जाते  
उठाने का बिनाम साहस था ? उनके जाते हैं मेवाड़ के बाहर भी  
दूर-दूर तक अत्याचारियों के प्राण काँपा करते थे । मेवाड़ की  
सीमा में पैर रखने का तो साहस ही किसे हो सकता था ? ( रत्ना ०३५ )

- (आकाश की ओर देखकर हाथ जोड़कर ) प्रियतम । तुम मेरी प्रतिज्ञा  
कर रहे हो । जिस मेवाड़ के लिए तुमने अपने शरीर पर अस्सी पाव  
फेंके हैं, जिसके चरणों पर अपने प्राण निहाकर कर दिए हैं, उसी  
के गौरव की रक्षा के लिए मैं इतने दिन जीवित रही हूँ उसी को  
गुरु-जलद और पावरी खु, दोनों से बचाने के लिए ।

( रत्ना ० ६३ )

प्रिय से संबंधित वर्णों में उसके सौन्दर्य का वर्णन किया गया है -

- वह वन की ली थी । बटान की फीड़ कर बहनेवाली निर्द्वन्द्व,  
निष्कलुष जलधारा । मदनरे पावत थी उन्मथ, पुष्पकृता, कामिनी-  
ही संयम ।

( जीणार्क २४ )

वियोग में मित्र के समय का पुर स्मरण किया गया है ।

- एक दिन उन्होंने मुझे प्यार किया था, धनु की तरह उमड़कर  
मुझे अपनी छाँटों में डीन किया था।

( रत्ना ० १५ )

वर्णों में प्रिय का स्मरण हो जाता है -

- वह वर्णों है तो हा । मेरा वह आनन्द का घन कहाँ है ? हाँ ।

मेरे प्यारे । प्यारे । कहाँ बरस रहे हो ? ( श्रीचन्द्रा ० २४ )

विरह में मिलन कामना तथा आसुरता बनी हुई है, जिसमें नायिका ने नायक के आगमन की आसुरता से प्रतीक्षा की है -

- पर बी इसी मरीच पर फूला जाता है कि सुन हुआ है तो बुरा आवेगे । ( श्रीचन्द्रा० ४७ )

- मेरा कलेजा तो एक साथ ऊपर की बिंवा जाता है ।

छाय । अब तो पूरा दित्ता प्यारे । ( श्रीचन्द्रा० ५५ )

- लम्बपाठी - ( कातरता से ) मई, मैं अपनी है परीक्षा हुई ।

मेरी ननु कहाँ, मेरा उरुण कहाँ ? उरुण --- ( बिल्लाती है )

(छां० २४)

नाटकों में वियोग में प्रताड़ना तथा मर्त्यता की गई है -

- प्यारे । जिनके नाथ नहीं होते वे अनाथ कहते हैं । ( कैहीं से आंसू गिरते हैं ) जो यही गति करनी थी तो अपनाया क्यों ?

( श्रीचन्द्रा० १८ )

- हाँ । क्या तुम्हें छाव भी नहीं जाती ? छीन तो छात पैर संग कलते हैं उतका जन्म भर निवास करते हैं और तुम्हारी नित्य की प्रीति का निवास नहीं है । नहीं नहीं तुम्हारा तो ऐसा गुनाह नहीं था, यह नहीं बात है, यह नहीं बात है या तुम नाथ नये हो गये हो ?

मछा हुआ तो छाव करी ।

( श्रीचन्द्रा० १९ )

- छात्व, वै- दिन कहाँ गए जब तुम मेरे छिर सिंह की पाढ़ी में सोने की प्रतिष्ठा कर रहे थे । मेरे छिर संसार छोड़ देना चाहते थे । मेरे पैर में छीने हुए काटों की छाँहीं से निवास करना चाहते थे । जीवन के ध्येय में अब है मुख्य स्थान मेरा था । किन्तु नहीं, जम्हा एक हुआ समक गई । ऐश्वर्य, फद, मयादि का बाहुम्बर रखेवाले मनुष्य । वस्तुओं सुखों के उज्ज्वल और प्रकण्ड प्रकाश में छ्मारीं अपन छी पर भी तुम्हारा विश्वास नहीं किया जा सकता ।

( वि० ३० ७६-७७ )

अपनाया क्यों, छाव करी, विश्वास नहीं किया जा सकता सुखों द्वारा मर्त्यता तथा प्रताड़ना व्यक्त हुई है ।

विरह में प्रकृति, पशु पक्षियाँ से भी प्रिय के विषय में बातलाप किए गये हैं ।



- ओ वृक्षाँ । कताजी तो मेरा लटेरा कहाँ किया है ? क्यों मैं मोरी,  
इस समय नहीं बोलती ? नहीं तो रात का बोल-बोल के प्राण सार जाते  
थे । कहाँ न वह कहाँ डिपा है ? ( श्रीचन्द्रा० २२ )

विरह में मित्र के लिए आग्रह भी किया गया है -

- प्यारे । काहे मस्जी, काहे ठस्जी, इन बातों की तो तुम्हारे बिना  
जीर गति ही नहीं । ( श्रीचन्द्रा० २४ )

- (क्यों से जाँचू गिरी है ) प्यारे । झोड़ के कहाँ भले गये ? नाथ । तब  
बहुत प्यासी हो रही है इनकी रूप-गुण कब पिछाजोगे ? प्यारे ।  
बेनी की छट की गई है उन्हें कब सुझाजोगे ? ( रोती है ) नाथ, इन  
जाँचुओं की तुम्हारे बिना जीर कोई पीछेवाला भी नहीं है ।

( श्रीचन्द्रा० २६ )

पुनर्मिलन की इच्छा में प्रिय के भावों की अभिव्यक्ति में आमार प्रकट हुआ है :-

- तुम्हारे उपकार फिर पर हैं । तुमने मेरे मरु-आत में फिर ली प्यासी  
सीब दी । ( कौर० १०५ )

प्रेम के विरह-पदा की कुछ ही नाट्यकारों ने रखा है । भारतीय हरिश्चन्द्र के  
" श्रीचन्द्रावली नाटिका " में तो विरह पदा की ही अभिव्यक्ति हुई है । उन्होंने  
विरह की दशाओं को गहराई से विचार कर प्रकट किया है । भारतीय की के नाटक  
में विरह की सभी दशाओं को प्रदर्शित किया है । हरिकृष्ण प्रेमी उपयसंकर भट्ट तथा  
जगदीश चन्द्र माथुर ने ( बीणाई में ) विरह भाव की अनुभूति करायी है ।  
हरिकृष्ण प्रेमी ने गुणों तथा मिलन दाणों को स्मरण करा है तथा उपयसंकर भट्ट  
ने मर्त्तना व प्रताड़ना द्वारा तथा जगदीश चन्द्र माथुर ने भी हीन्दर्य प्रतीता करती  
हुए भाव की व्यंजना की है । रामकृष्ण बैनीपुरी ने जगत् दशा में कंठावरोध  
को प्रदर्शित कर विरह का अनुभव कराया है ।

आत्मिक के साथ-साथ प्रेम का रूप भी कुछ न कुछ परिवर्तित होता जाता है ।

ईश्वर प्रेम, गुरु प्रेम एक प्रकार का आध्यात्मिक आनन्द प्रदान करती हैं । वहीं प्रेम की  
अभिव्यक्ति कोमल तथा विनयपूर्ण रूपों से हुई है ।

ईश्वर प्रेम प्रदर्शन में कृतज्ञता के भाव श्री है क्या -

- भगवान । आज मेरी दुहा है पैदाइ का माछ एक बार फिर उन्मत्त हुआ है । (अध० १५)

गुरु प्रेम की अभिव्यक्ति भी विनयपूर्ण शब्दों से हुई है -

- मुनिवर के आगमन की अनुकम्पा से मैं इतना अभिभूत हूँ कि उनकी याकन-रस से अपने बच्चों तक की वीक्षित किए रहा । (दश० १९)
- भगवान की आग्निवाणी की आरा प्रलय की नरकान्धि की भी कुत्ता बेगी । मैं तूतार्थ हुआ । (अज्ञात० ३०)
- भगवान, मैं तूतार्थ हो गई । तारी पैदाइ में भगवान की मेरी ही आग्रवाटिका पाई गई । आज मेरे आभास का क्या कहना । (अध० ४२)

ईश्वर प्रेम की उपेन्द्र नाथ अरक से क्या पराजय में तथा गुरु प्रेम की अकाल प्रसाद, रामवृत्ता मैत्रीपुरी तथा काशीश बन्दु माधुर ने दशरथ नन्दन में व्यक्त किया है । - देश पर गर्व कही हुए देशप्रेम की अभिव्यक्ति की गई है । शब्द की आवृत्ति से गर्व की अनुमति काटई है ।

- मेरा देश है । मेरे पैदाइ है । मेरी नदियाँ हैं और मेरा जंगल है, इस मृत्ति के एक-एक परमाणु मेरे हैं और मेरे शरीर के एक-एक अंश उन्हीं परमाणु से की है । (बन्द० ५९)

इसी मेरा शब्द से गर्व प्रदर्शित किया गया है ।

देश के प्राकृतिक सौन्दर्य कर्ण तथा गुणों के प्रदर्शन में प्रतीतात्मक उक्तियाँ द्वारा भी देशप्रेम की अभिव्यक्ति की गयी है ।

- प्रियु का यह मनोहर तट जैसे मेरी जालों के सामने एक क्या विनम्र उपस्थित कर रहा है । इस वातावरण से धीरे-धीरे उठती हुई प्रान्ता स्निग्धता जैसे हृदय में धुस रही है । उम्मी यात्रा करते, जैसे मैं वहीं पहुँच गयी हूँ जहाँ के लिए मछी थी । यह कितना निर्वर्ण सुन्दर है, कितना रमणीय है । (बन्द० ८२)
- भारत केवल भारतवातियों का ही नहीं है यह समग्र विश्व का है और संपूर्ण बहुन्वरा इसके प्रेम-माछ में आवद्ध है । अनादि काठ से ज्ञान की मानवता की ज्योति यह विकीर्ण कर रहा है । बहुन्वरा का हृदय-

माता-पिता पूर्ण को प्यारा नहीं है ? तुम देखी नहीं कि विश्व का सब है ऊँचा और इसके गिरहाने नीचा सब है गंभीर तथा विशाल समुद्र इसके चरणों के नीचे हैं । एक है एक सुन्दर दृश्य प्रकृति ने अपनी धर में निहित कर रखा है । माता के कल्याण के लिए मेरा सर्वस्व निकाबर है।

( सन्ध० १२० )

उपयुक्त काल में 'सर्वस्व' निकाबर है। हृदयों में समर्पण का भाव है जिससे देश प्रेम की अभिव्यक्ति हुई है । देश प्रेम के माध्यम को अवसर प्राप्त ने जन्मे नाटकों में व्यक्त किया है ।

### वात्सल्य

भावभिव्यक्ति की दृष्टि से वात्सल्य बहुत महत्व है । वात्सल्य के द्वारा मन की पुरक तथा हर्ष की अभिव्यक्ति नाटकों में हुई है ।

नाटकों में वात्सल्यातिरेक में कथावरीय की प्रवृत्ति रही गयी है ।

यदि वात्सल्य के साथ जोड़ें हैं यथा हर्ष । -

- तुमना - जाह, बेटा ( वह उठकर है छिपटनी और उठका माया भूषती है ) (सन्ध० ६६)
- ( परीक्ष के साथ जो अपने बेटे है दशाता हुआ व्यवस्थित और रुदन पूर्ण स्वर में ) यमा, मेरे बच्चे, मेरे बेटे । (रुदन) (कोणार्क ६४)
- ५ (मनोहर को नौद में उठाकर उठका मुँह फूँटते हुए ) मेरे बच्चे ----
- ( उठी जाती है लगाकर ) जाह ! तो यह मेरी मुक्ति ----
- (मुक्ति० १४८)

नाटकों में बेटा, छात्र आदि सम्बोधन हृदयों द्वारा वात्सल्य की अभिव्यक्ति सर्वत्र हुई है ।

- जानी बेटा, तुम्हारी कीर्ति ऊपर ली । ( रत्ना० ५२)
- क्या हुआ बेटा ( सपथ० ६)
- मेरे छात्र, ऐसा न कहो । ( वि०३० ६९)
- बड़ी छात्र । ( मुक्ति० ५४)
- मेरे बच्चे, तु कसकसा क्यों नहीं । ( युगे० २८)

- बैटी पया । कहा तू भी जा गयी । ( अज्ञात० १३७)

- छाड़ी बताइये, कै कपडि तक पह्नी है ? ( स्वर्ण० ६६)

छाड़ है स्नेह प्रदर्शनी में नाम छोटा करके पुकारने की प्रवृत्ति भी जायी है। उदाहरण -

- (उठे कड़े लगाकर) - लख मैं जान गया काण्ठी, तू पुत्ती ही बैटी ।

( बन्ध० १८२ )

- बैटा, जगण बैटा । ( जगम० १०६)

- बैलगा, जगण । बैरी बन्धा गीली है, ( जगम० १६)

- ( कर्मिन्द के हाथ जो अपने चेहरे में दबाता हुआ व्यक्ति और रुदनपूर्व स्वर में ) क्यों, मेरे बच्चे मेरे बैठे । ( रुदन ) ( कौणार्क ६४)

- लही नीरु बैठे ---- ( खंसी० ५२)

- लख । गया मेरा बन्धे !! ( स्वर्ण० १२६)

उपयुक्त कथनों में कर्मिन्दिया बहण-बन्ध, जगमपाछी, कर्मिन्द तथा नीरुज, रुदनगुप्त नामों को प्यार में छोटा करके पुकारा है ।

पुकार में बच्चे को काछी व मुनिया नाम से भी कभी-कभी पुकारा गया है जैसे -

- बाजीराव ( मुस्कराकर ) ली काछी, यह ली काछा कि तू यहाँ जाई जाई कै लिये है ? ( मांसी० १३)

- ( छोटी छड़की के पास जाता ) ली । यह ली ली रही है ।

( उसके तिर पर हाथ फैलता ) क्यों, क्या हुआ मुनियाँ की ? ( जगम० १०)

नाट्यकारों ने स्नेह प्रदर्शन में 'तू' का प्रयोग किया है । 'तू' शब्द से व्यक्तत्व का भाव अधिक प्रकट हुआ है । छोटी के प्रति यह शब्द उपयुक्त भी है । -

- बैटी पया । कहा तू भी जा गयी । ( अज्ञात० १३७)

- मेरे बच्चे तू समझता क्यों नहीं । ( मुग्ध० २८)

- मुस्कराकर ) ली काछी, यह ली काछा तू यहाँ जाई जाई कै लिये है ? ( मांसी १३)

- ली छड़की । ली यह क्या ? ( छड़की फाड़ती ) तू उपाव क्यों ली रही ? ( जगम० १३)

सुनेछप्रसन्न में कभी-कभी 'रे' का प्रयोग भी होता है जैसे -

- जब तो तू क्या ना हुआ रे । ( अम्ब० १५ )

- क्यों रे, मेरा अपमान करता है । ( रत्ना० ३८ )

'रे' शब्द का व्यवहार रामकृष्ण केरीपुरी ने अपनी नाटक में किया है ।

वात्सल्याभिव्यक्ति के लिए नाटककारों ने अपने विशिष्ट सम्बोधनों को भी प्रयुक्त किया जो लोग के लारे, हृदय के प्रकाश आदि । उदाहरण स्वयं कथन प्रस्तुत है -

- जा -- मेरे आत्मसम्मान, जा । हृदय की तीव्रता, जा ।  
( वि० ३० ३५ )

- बाजी मेरी जालों के लारे । मेरे हृदय के प्रकाश । ( रत्ना० ५२ )  
उपर्युक्त कथनों में सम्मान की माता ने अपनी सब से प्रिय तथा महत्वपूर्ण वस्तु के नाम से संबोधित किया है । क्योंकि प्रकाश, अस्तुत्वा प्रीति तथा उदयकर मनु ने अपनी नाटकों में विशिष्ट सम्बोधनों से पुकारा है जो वात्सल्याभिव्यक्ति में तत्प्राप्त हुए हैं । वात्सल्य के भाव में विह्वलता के कारण शब्दों की आवृत्ति भी हुई है ।

- गुमना - भेटा, भेटा , मेरी और देखी । ( अम्ब० १०० )

- ( पीछे जाती हुई ) भेटा-भेटा, तुन तो । ( यु० ३० )

कथन की स्पष्ट करने के लिए भी 'शब्दों' की आवृत्ति हुई है ।

- जा, जा मेरे पास जा । ( स्वर्ग० ४४ )

- लीजा रानी लीजा । ( स्वर्ग० ३६ )

जाहीबाद तथा सुन कामनाओं वाले वाक्यों से भी वात्सल्य प्रकट होता है -

- प्रजापति : जीती रही वत्स । सुती रही । --- साम्राज्य और  
साहित्य - दोनों के ही इतिहास में स्वर्णसार बनकर बने ।  
( केतु० २६ )

- जीती रही भेटा । मेरे देश की दूसरी क्रांति की रानी बनी ।  
( यु० ५० )

- ( विशिष्ट है ) बंधुवर, यह भी कामना है मेरी कि जन्मकाठ तक  
मेरा जाहीबाद राम के चरणों का अनुगामी बना रहे ।  
( दश० ३४ )

- बिस्मिल ही भेटा । ( अम्ब० ५४ )

- तुम मुसी होगे, बेटा । तुम्हारा पुत्र ही तो मेरी लाशों की ज्योति है ।  
( वि० ६२ )
- हरिहर - फिर सीमाव्यक्ती रही बेटा । ( अंगूर० १२३ )
- ( उठी लाती है उगाकर ) नहीं लाऊ । तुम यहाँ दुनियाँ में फूँटी फूँटी ।  
तुम तुम्हारी बड़ाई करे । ( मुक्ति० ६६ )

प्रतीगात्मक वाक्यों से भी वास्तव्य की व्यंजना हुई है -

- सुमना - अरुण बेटा, मेरी लम्बा ऐसी तुम्हारी समूची वृज्जि-रूप  
में नहीं मिल जाती । ( अम्ब० १५ )
- ब्राह्मण मेरी यह लम्बा ज्ञान के ज्ञानम निहित है । ( वि० ५० )
- ( उठी गीद में छे हुए ) बाहू ने नीलम बेटे, तुम तो बड़ा हीकर टंगीर  
के ज्ञान काटेगा । ( अंगी० १२० )

स्नेह में माता तरह-तरह की लिखायती भी की है जैसे -

- जीत अरुण, बेटा, मेरी लम्बा बिलकुल बाँझा है । बुरा  
हीछियाती है मेले में रहना । ( अम्ब० १४ )
- बेटा, अरुण । मेरी लम्बा भीठी है, कहीं भीड़ में तो न जाय ।  
( अम्ब० १६ )

गणपुत्रा केनीपुरी ने लिखायती से वास्तव्य प्रवर्ति अपने नाटक में किया है।

कनी-कनी वास्तव्य के रूप में लीरी नीत भी गुनगुनाया गया है -

- लीजा मेरी रानी लीजा

अम्बा कड़ी लयानी लीजा (स्वर्ग० ३५)

वास्तव्य प्रवर्ति की यह लीरी उपेन्द्र नाथ अरुण ने अपने स्वर्ग की फाऊ नाटक में रखी है।  
दुखार में कनी-कनी माता द्वारा बच्चों की भाँति बच्चों की तुलनाकर  
बोलकर भी पाव की व्यंजना की गई है -

- स्त्री : तुम्ह नई तेना है तुम्हें । बेश वा तुलटी फल जीर तहवीले

तात । तितनी तहवीले ताती हैं अब तत लावे मुन्ने ने ? (जावे० ६१)

तुलनाकर भावाभिव्यक्ति करती की लीरी मोहन राकेश के जावे लयूरे नाटक में ही हुई है।

नाटकों में स्त्री-पुरुष द्वारा वास्तव्याभिव्यक्ति में कुछ भिन्नता  
भी प्रकट हुई है । स्त्रियों ने भावाभिव्यक्ति हीकर अन्तान की तरह-तरह के दुखार  
में बच्चों से सम्बोधित किया है । जैसे -

- मेरे छाठ ( कथ० १२५ )
- जाँलों के तारे । मेरे हृदय के प्रकाश । ( रत्ना० ३५ )
- मेरे होने काकाश के एक मात्र नदात्र ( रत्ना० ५२ )
- मेरे आत्म सम्मान , ( वि० ३५ )
- मेरा प्राण । ( रत्न० १२१ )
- मेरी होने की जगह ( ज्वात० १३८ )

बेटा शब्द का प्रयोग स्त्री तथा पुरुष दोनों की पात्रों ने किया है परन्तु पुरुषों के वात्सल्य प्रदर्शन में सम्बोधन शब्दों में कुछ अंतर है, उन्होंने नाम से बच्चे को प्रायः सम्बोधित किया है ।

- बीती रही बेटा । ( युगे० ५० )
- बेटा क्या । ( ज्वात० १३७ )
- यहाँ, मेरे बच्चे, मेरे बेटे । ( कोणार्क ६४ )
- तुम कौन हो क्या । ( ज्वा० ११६ )
- अगर जाकी राम ! अगर जाकी छद्मण । मेरे निकट ----
- तुम्हें हृदय से तो लगा हू । ( स्नेहाभिमान ) ( दश० ३६ )

जाहीबाद तथा सुनवन्नों में भी मिश्रता है, स्त्री पात्रों द्वारा कई बच्चों में प्रायः सम्मान के पुत्र तथा स्वास्थ्य की कामना की गई है । जैसे

- मैं जाहीबाद देती हूँ बेटा । तुम मेवाड़ के राजवंश की कीर्ति बढ़ाओ ।  
( रत्ना० १७ )
- तुम सुखी होगे, बेटा । तुम्हारा पुत्र ही तो मेरी जाँलों की  
ज्योति है । ( वि० १२३ )
- नहीं छाठ । तुम यहाँ दुनियाँ में फूँटी फली । ( मुक्ति० ६६ )
- चिरजीव हो बेटा । ( कथ० ५४ )
- बीते रही बत्स । सुखी रही । ( तैलु० २६ )

पुरुषों के जाहीबन्नों में सम्मान की उन्नति तथा पवित्र्य की हम इच्छाओं की कामना है । जैसे

- बीती रही बेटा । मेरे देश की दूसरी कांशी की रानी बनी ।  
( युगे० ५० )
- अंतकाठ तक मेरा जाहीबाद राम के चरणों का अनुगामी बना रहे ।  
( दश० ३४ )

- (उस गीद में लगे हुए) बाहर है नीलम बैठे, तु तो बड़ा होकर टेगौर के कान काटेगा। तुव जकिया किया कर। जब है कलकता पहुँकर मैं तेरे छिर जकिया की बड़ी मारु और मुन्वर फिताबें भेजूंगा। (जी० ०१२०)

नाटकों में सन्तान द्वारा वास्तव्य का प्रकटीकरण आग्रह के रूप में हुआ है। वह माता-पिता से तरह-तरह की कर्त्तव्य करता है। उदाहरण प्रस्तुत है -

- बीबी - नीलम, तुम क्या कर रहे हो यहाँ? तुम्हारे तो पढ़ने का समय है। क्या बिना पढ़े तुम कमिश्नर बनोगे?

नीलम : मुझे कमिश्नर नहीं बनना ममी।

बीबी : और क्या फ्रिंटे के केजार खिजाड़ी कोगे?

नीलम : मैं कवि बनूंगा। (जी० १२२)

- बम्मा। जब लौं ताहू के घर है चउ, हम बर्ही लीगे। (उलट० ००५)

- रीब कलती हो बाद में करना। जब भी मुझे रीछें छाका न दी, तो मैं स्कूल नहीं जाऊँगी कल है। (जाये० ३४)

- माँ, मेरी माँ। मेरी जार्ड। (वह छत्ती जार्ड से छिपट जाता है) (काँती० १०६)

- माँ, मैं जाऊँगा, माता जी के पास जाऊँगा। (जय० १२५)

- मैं नहीं जाऊँगा नहीं जाऊँगा --- मेझी तो गाड़ी है कूद पड़ूंगा --- मर जाऊँगा। (मुक्ति० ६८)

सन्तान ने माता-पिता से तरह-तरह की शिकायतें भी की हैं।

- बफाही ने हमको मारता है। मारती मारती मेरे मात ठाठ कल दिये। (उलट० ७५)

- वह जो है हमकी। --- कभी मेरी बर्ब है प्रिंटे की बुझिया दे जाता है उसे, कभी मेरी प्रालव का फाउण्टेन पेन। मैं अगर ममा से कह देती हूँ तो लीले में मेरा गला बजाने लगता है। (जाये० ७९)

- जाती हूँ। पर दादा मुझको जाने काठी मत कहना। है --- (काँती० १४)

- हूँ --- ऊ। मैं काठी हूँ? देखिर मैं काठी? (काँती० १४)

- माँ। माँ। बीछी। नहीं बीछीनी? लूहा तब मैं उसे ही माँ कहूँगा और मुन्हें पिछाऊँगा। (मुक्ति० ५५)



कभी-कभी वास्तव्य प्रदर्शन में जीवभावितता का गयी है, जो: व्यंग्य लक्ष्मी है

- ( लौटी लड़की के पास जाता ) जी । यह तो री रही है । ( उसकी  
सिर पर हाथ फैलाता ) क्यों, क्या हुआ मुनिया को ? किसने नारायण  
का दिया ? ( पुकारता ) उहाँ बैठे इस तरह अच्छा नहीं लगता ।

जब आप बड़े हो गये इसलिए --- । ( लाये ० ६० )

इसमें आप कलर सम्बोधित करने से वास्तव्य का भाव कुछ घट रहा है ।

वास्तव्य भाव की प्रभावशाली अभिव्यक्ति जगदीश बन्धु माधुर के दशरथ नन्दन  
नाटक में हुई है । उन्होंने प्रशंसात्मक वाक्यों तथा काशीवक्ताओं द्वारा वास्तव्य का  
प्रदर्शन किया है । जयशंकर प्रसाद, उष्यशंकर मट्ट, रामबुद्धा बेनीपुरी तथा हरिचरण  
श्री, उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी ने भी अपने नाटकों में वास्तव्य भाव की प्रदर्शित किया है ।  
इन नाटककारों ने विशेष सम्बोधन शब्दों तथा प्रशंसात्मक वाक्यों द्वारा भाव की  
सुसूति करायी है । काशी वक्ताओं की जयशंकर प्रसाद, हरिचरण श्री, उपेन्द्र नाथ  
त्रिपाठी, ( लौ दीदी ) लक्ष्मी नारायण मिश्र ( मुक्ति का रहस्य ) विष्णु प्रसाद,  
रामबुद्धा बेनीपुरी तथा गुरेन्द्र वर्मा ( केतुर्ध्वज में ) अपने नाटकों में वास्तव्य प्रदर्शन  
के लिए रहा है । कई नाटककारों ने वास्तव्य प्रदर्शन में कुछ विविधता रखी है ।  
बीबी० जीवास्तव ने हस्तान द्वारा भाव प्रदर्शन में जाग्रह तथा शिकायतों को  
सुलझाकर बुझाया है । मोहन राकेश ने माता द्वारा बच्चे की भाँति सुलझाकर शब्दों  
का उच्चारण वास्तव्याभिव्यक्ति के लिए कराया है । लक्ष्मी नारायण मिश्र ने  
मुक्ति का रहस्य तथा जगदीश बन्धु माधुर ने कौणार्क में बच्चों को पुकारते हुए  
कैलाशचारी की स्थिति द्वारा भावाभिव्यक्ति की प्रदर्शित किया है । उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी  
ने " स्वर्ग की फलक " में लौरी नील की भी भावाभिव्यक्तिना हेतु रहा है । कृपावन  
काठ बर्मा के " काशी की रानी " नाटक में वास्तव्य की चार पर शब्दों है  
पुनार का प्रकट किया है ।

### हास्य

हास्य तब है गुहात्मक भाव है । यह मन की आनन्दभावस्था है ।  
नाटकों में हास्य की अभिव्यक्ति में विस्मयादिबोधक शब्दों का काफी व्यवहार  
हुला है , इसमें अतिशयतः ज़ोर, बाह, हा हा आदि शब्दों का रता है । जैसे -

- ज़ोर । दादा रे दादा । बरुदे अब चिटका है मीनी । ( उलट०७० )
- हा-हा-हा । देश की नाक । कुब देश की भी नाक छीती है । (रसा०५)
- बाह, बाह, युवती के मसक की उफ़ा श्रीकण्ठ से + + + (स्वय०६७)

शब्दों को बिगाड़कर हास्य की पुष्टि के लिए बोला गया है ।

- क्यों के बनिए । इसकी ठाकी, नहीं बस्की क्यों दक्कर मर गई ?  
(कविर० १५)

इसमें ककरी को " ठाकी तथा बस्की " कहकर हास्य उत्पन्न किया है । कभी-कभी  
नाम के अनुवाद है हास्य की पुष्टि की है । —

- छठी गैब गार्ड । ( भादा० ३४ )

" गंगाराम " नाम की " गैब गार्ड " पुकारा है ।

शब्दों को बिगाड़कर भागीरथी हरिश्चन्द्र ने " कीर नगरी " में बुलवाया है । इसी  
नाताकण ठाउ ने अनुवाद है हास्य भाव प्रकट किया है ।

हास्य-व्यंग्य में पात्रों की उनकी प्रकृति से विपरीत शब्दों से सम्बोधित किया है। जैसे-  
परेष्ट-कार्यी है बी बुरानेवाली स्त्री को " निपुण " हास्य के लिए कहा है -

- ( बतते हैं ) सीर बनाने में तौ तीता की बस निपुण हैं ।  
(स्वयं० २६)

" उठाका स्त्री " को मलीमानस कहकर हास्य व्यंग्य को व्यञ्जित किया है।

- ज़री मलीमानस तौ उत बिचारे ने कहा गया है । जैसे ही घर  
को ला गया । (काशी० ७४)

दुष्ट व्यक्ति को " गुजबन " कहकर हास्य के लिए पुकारा गया है ।

- बाह फिा बी । मैं तौ बापकी स्तुति कर रहा था । बापके  
समान गुजबन ----- ( रसा० ३८ )

नाटकों में शब्दों का शैक्षपूर्ण प्रयोग भी हास्य में हुआ है -

- हम काटा है जलमुर ?

बाह, क्या पुनरुत्पन्न शब्द है जलमुर । प्रासण शब्दमुक्त होते हैं,

इसलिए यह विरहण एक तरह से ठीक है । ( वि०३० २६-३०)

इसमें 'जलमुर' शब्द अपभ्रंश के रूप में कहा है, परन्तु दूसरा पात्र 'जलमुर' का कुछ अन्य अर्थप्राय लेता है, जिसने हास्य को उत्पन्न किया है ।

सक्रिया कथाम में प्रयुक्त शब्दों के द्वारा भी हास्य की दृष्टि हुई है । पात्र किसी भी परिस्थिति में सक्रिया कथाम में होते हैं उनसे हास्य की स्थिति बन गयी है ।

उदाहरण -

- तूरे बच्चा गीबाननदास । तूरे यह क्या बला है ? ( अक्षर० २३)

- कलम कुरान की साठ उभड़ लूना । ( उलट० २६)

- हमारे नाना जी कहते थे, नौकरों को तदा हाफ पुपरा रतना चाहिए । ( अक्षर० ३४)

तूरे बच्चा, कलम कुरान की तथा हमारे नाना जी कहते थे का प्रयोग पात्रों ने अपने कथनों में अधिकतर किया है ।

सक्रिया कथाम द्वारा हास्य उत्पन्न करने की ऐसी पारोक्षिक शरत्चन्द्र (अक्षर नगरी में) की ०वी० श्रीवास्तव, उषेन्द्र नाथ अरक ने ( अक्षर दीदी में ) के अपनायी है ( नाटककारों ने कभी-कभी कौकी वार्ता से हास्य उत्पन्न किया है, इसमें शब्दों का कौकी व्यवहार हुआ है । जैसे -

- राजा । - ( नौकर से ) कस्तु बनिया की दीवार को कभी पकड़ छाड़ी । ( अक्षर० १५)

- क्यों है पिस्ती । गंगा जमुना की किस्ती । इतना पानी क्यों दिया कि इसकी बकरी गिर पड़ी और दीवार दब गई ? ( अक्षर० १६)

'दीवार को पकड़ छाड़ी', बकरी के गिरने से दीवार दब गई' में व्यंग्य प्रयोग हास्य की दृष्टि से किया है ।

- क्यों है ऊसपाँठ के गलेरिया । ऐसी बड़ी मेड क्यों बैठा कि बकरी पर गई ? ( अक्षर० १७)

हामीं भेड़ बेवने से करी पर नहीं केतुकी बात है ।

अरे बार नाटककारों ने केतुके शिवांगों को बोझकर हास्यपूर्ण अभिव्यक्ति की है ।

- वही वही सीता की इसी मंदीपरी की नानी गिफ्टा । कहाँ है

मातृगुप्त ज्योतिषी की दुन । अपने को कवि भी समझता था ।

एक दाँत पीसकर हाथ उठाकर, लिता लौली हुए काणक्य का लड़-

पादा बन जाऊँगा । ( लब्ध ० १०३ )

उज्ज्वल की तुलसी की कविता हम में भी हुई है । ये तुलसी हास्य के उद्देश्य से की गयी है-

- बियोगी होना पछता कवि, जाह से निकला होना गान -

यह गलत है - " सीतार होना पछता कवि, जाह से निकला होना गान । "

( भाषा ० ३६ )

केतुके काल भी भावामिव्यक्ति में प्रभावित हुए हैं -

- मेरा नाम ? --- ताज्जुब है --- नहीं नहीं, मेरा नाम ताज्जुब नहीं,

हुवीर है हुवीर । पार जंग मुझे तब तक बेबी कहते हैं । ---

जी हाँ, देखिए न जंगों की छत्रास --- मुझे तामसाह कहते हैं --- टीन

खर" प्रायः जाय --- मेरी उम्र इतनी कम नहीं है --- जी हाँ,

जनाब । जहाँ, जाय कहते क्यों हैं ? ऐसी भी क्या बात है । कहीं

मुकमें कुछ गड़बड़ी है क्या ? मेरा पहनावा --- जाह राइट --- ।

मेरी मुट्ठी में ? बौह , मैं तो त्याग ही नहीं किया, पैसू ----

पर मेरी यह मुट्ठी जन्म से बन्द नहीं है । ( भाषा ० २ )

केतुके वातावरण भी हास्य के लिए रहे गये हैं । उहाँ केतुके प्रश्नों पर व्यवहृत हुए हैं -

- हुवीर : अब बौली, क्या मेरी मुट्ठी में ?

जराबिंद : मुट्ठी साठी है ।

हुवीर : यह तु कस्ता है ?

जराबिंद : जानता हूँ उस मुट्ठी का राज --- ।

हुवीर : फिर एक बिड़िया है ।

जराबिंद : मुक मल्ल उज्ज है ।

हुवीर : उज्ज तु है ---- ल ललल है --- ।

जराबिंद : ललल वही बिड़िया है ।

कुमीर : जीर तू 'केजीटैरियन' है ।

गोविन्द : बिड़िया एक शिकार है ।

कुमीर : जीर तू बमनादड़ है । ( मावा ० ६० )

घटना के वर्णन ने कभी-कभी हास्य उत्पन्न किया है । इसमें भाव की तफ़्ती अभिव्यक्ति के लिए, उपमायुक्त कानैवाली बात की शैली के साथ जोड़ा है -

- मैं कभी ज्यादा नहीं पीता, जब ज्यादा पी जाता हूँ, तो बेहोश नहीं होता । जब बेहोश होता हूँ तो कभी नाली में नहीं गिरता । जब नाली में गिरता हूँ, तो किसी को तानदानी कुत्ते को झड़कर और किसी का ताब नहीं कि मेरा मुँह बाट लें । दाहनी तरफ़ के नख के फाँक की बायाँ पैर बढ़ाकर बैठकर कर जाता हूँ और बाईं ओर के फाँक की दाहना पैर बढ़ाकर मिटा देता हूँ । ( अंगूर ० ३६ )

केतुके शब्द प्रयोग, केतुकी बातों से हास्य कई नाटककारों ने प्रकट किया है । मात्स्येन्दु हरिश्चन्द्र ने 'जीर नगरी' में केतुके शब्द प्रयोग नाटक की हास्यास्पद बनाने के लिए किया है । लक्ष्मी नारायण छाउ ने 'मावा केवट' में केतुके कथनों से हास्य की कई स्थल पर प्रकट किया है । हास्य के लिए पैरीडो की भी रत्ता है । जयदेव प्रसाद ने केतुके संबंध जोड़कर हास्य उत्पन्न किया है, उन्होंने हास्य की कम रसान किया है । गोविन्द बल्लभ पन्त ने छत्रकी पात्र द्वारा कई केतुके कथन से हास्य की सृष्टि की है । कभी-कभी हास्य के लिए मकड़ बनायी गयी है। जिसमें शब्दों की मकड़ बनाती हुए जोड़ा है ।—

- कभी कभी ( कभी की मकड़ उतारते हुए ) छारे नाना की कहा कहती है ----- ( तंबो ० ४४ )

मकड़ द्वारा हास्य उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी के 'जीवी दीदी' नाटक में हुआ है ।

मावापिच्छिना के लिए वसिष्ठायिकिपूर्ण कथन की भी व्यवहृत किया है । नाटककारों ने इसमें शब्द प्रयोग की कुशलता दिखायी है शब्दों का व्यापक व्यवहार किया है ।

उदाहरण -

- बाल्मिकिचर के लड़ाई जोकरे जागे फूँठ हाथी । एक एक-एक एक मार बसिष्ठायिक के पिटापिटकाउ का डेर के दिखिन । जीर बिगानगीली सुने बसिष्ठायिक । मुँहा छार उकिलवा किन्ही नाही दया । पर पर ताहस ।

कलम पकड़ पकड़ लिखिस । रामदीसाइ बगलड़ा बगलड़ा कि काव कहीं  
मझ्या कस चुकुर छड़े । ( उलट० २३ )

- मैं अंकन और कैरानी की लम्बे साकर कहता हूँ कि मैं शेर की तरह  
बहाड़ता रहूँगा - फाड़ता रहूँगा कपड़े और कागज - कौत की गर्द  
फाड़ता रहूँगा - मैं ना मैं विवरण कभी और नाद-कितारों से दुनिया  
की फाँटी मरूँगा । ( रस० ४४ )

इन कानों में हास्य के उद्देश्य से पयात्मक रूप पर-पर साक्ष्य, कलम पकड़ पकड़ लिखिस,  
बहाड़ता रहूँगा, फाड़ता रहूँगा, फाड़ता रहूँगा, विवरण कभी, फाँटी मरूँगा,  
प्रयुक्त हुआ है । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने भी शब्दों का उपात्मक व्यवहार हास्य के  
लिए किया है -

- क्यों है मिस्ती । गंगा जमुना की किस्ती । ( अक्षर० १६ )

नाटककारों ने इस भाव को उपहास, मसहरी जम्मा तिल्ल उड़ाते हुए भी व्यक्त  
किया है । इसी हास्यपूर्ण उपमाओं केतुकी सम्मतियों तथा व्याख्याओं से उपहास  
या तिल्ली उड़ाई गई है ।

- लो दीदी । -- तुम लो व्यर्थ मैं गृहस्थी की कसती है अपना माथा फाड़  
रही हो । तुम्हें लो पैना में कैप्टन या होटी -मोटी डेफिटमेंट हो  
जाना चाहिए । ( अक्ष० ४४ )

- वह है कुमारी जम्मा । ठीक है किसी फेड़ हुए फल के गिरने की तक में  
बैठी होगी । लो कहता है कि किसी वृद्ध के घरे गिर रही हो । है यह  
क्या । जबकि लड़कू साकर उफने हुए फेटवाले ब्राह्मण के सवान यह ऊपर  
की लोर उठाये क्यों है रही है । ( दि० अ० ५० )

- ( संवत्त हुए ) हमारे यहाँ लक्ष्मीबाई देववाले कतने ब्राह्मण इकट्ठे हो गये हैं  
कि एक-एक ब्राह्मण यदि एक-एक लड़कू भी लीजों पर फेंक दें तो उनके  
बिरो पर लड़कूओं का विन्ध्यागल पकत सड़ा हो जायगा और वे दबकर  
पर बाथी । ( कांसी० २२ )

- ( संवत्त हुए ) माई हमारे देवर की लो ऐसी लड़की चाहिए जो जहाँक  
की पत्नी की तरह साड़ी पहन ली, सीमती रामेन्द्र की तरह ठेड़ दर्जन  
तरीकों से बाउ बना ली और उन ठेड़ी डाक्टर की नाति पर की सफाई--  
( स्वर्ग० १६ )

- (संपर्क) जितना सुख वर्णन करते हैं आप । --- ऐसा लगता है कि "कादम्बरी" छिलने से पहले बाणभट्ट आपकी सेवा में उपस्थित हुए करते थे।

(नाट्योपनि० ६१)

- मुक्ति का उपाय । और ब्राह्मण की मुक्ति पौजन करते हुए मरने में, बनियाँ की पिकाओं की जोट से गिर जाने में और कुँवों की - हा तीनो की ठोकरों से मुक्ति ही मुक्ति है । महादेवी तो सनातनी हैं प्रेमता: उनकी मुक्ति शस्त्र से होगी । (स्वयं० ६१)

शास्त्र की इस प्रकार की अभिव्यक्ति अधिकारित: नाटककारों ने की है ।

हाकिर जगदीश कथनों से भी शास्त्र की पुष्टि हुई है । इसी पात्र ने तुरन्त जगद्व शास्त्रपूर्ण ढंग से दिया है जैसे -

- जीवक : तुम रानी, कभी मत, तुम्हारे ऐसे मुँहों ने ही तो समा को बिगाड़ रखा है । जब देखी परिहास ।

बाजीक : परिहास नहीं बटुकास । उसके पिता क्या जीवों का जन्म फलता है । (उपात० ६६)

- जीवक : जब तुम दिन-रात राजा के समीप रहती हो और उनके तस्वर बनने का तुम्हें गर्व है, तब तुमने क्यों नहीं ऐसी पैन्टा की -

बाजीक : कि राजा बिगड़ जाय ? ( उपात० ६८)

- पद्मास - मैं और प्रजन । हा । हा । हा । जी माजी, इस सज्जनता की स्वा लगती ही तिजोर्सियों का सारा धन स्वा ही जाता है । सज्जनता तो मुकसे ऐसे दूर रहती है, जैसे --- जैसे ---- जब यहीं तो पैरा दिनाम काम नहीं देता । अपना देना तो मुझे जाता ही नहीं । माजी - जैसे नसे के तिर से सींग ---- ( रत्ना० ३६)

- जयदेव - कीलास, कीलास । मेया कीलास किम वस्तु की सेवा है ।

पद्मास - कीलास ललास का भाई है । ( स्वयं० ६६)

- कुँवड़ी - महुवों ने कौसी भीड़ लगा रखी है जैसे बाप की लड़क ही ।

कंदखाता - बाप की नहीं है तो माँ की तो है । ( काशी० ७४)



कई बार XXXX नाटककार ने हास्य उत्पन्न करना चाहा है, परन्तु कल है अन्य भाव प्रकट हो रहे हैं ।

- लय । लय । लालमी में ही । लपुर भी में ही और लंघ भी में ही । उसू का पट्टा लही का । लीये मुँह बात नहीं ही जाती ?  
( उठो १०३ )

हमें ललित शब्द प्रयोग के कारण हास्य की वजाय लीय व्यक्त हो रहा है ।

- हाँ- हाँ- हाँ ---- यही नाम है न ? लतना लला भाषण वैरी है  
---- लम्ब लुण्ठनी भी बनाते हैं वैरी --- पर भाषण ? वाह-  
वाह- वाह ! ( लये ० ५८ )

- लुरीर और लय । ली , लीला कीलिर । ( लीर है ) लीनाली  
दीपी, यहाँ लण्डर लुता है ---- लपला लुहार लड़ जाया ----  
( लादा ० १० )

उपर्युक्त कथनों में वाकिक अभिव्यक्ति है भाव स्पष्ट नहीं हो रहे हैं । ललित वजायी वाक्यों द्वारा हास्य प्रकट करने की ऐसी कसबंदी प्रभाव, ललितुणा प्रीति, लुंदावन लाल काँ और लयलंकर लट्ट, अपनी लारायण लाल ने अपने नाटकों में अपनायी है ।

हास्य भाव की कुछ नाटककारों ने अपने नाटकों में अधिक महत्त्व दिया है । लालेन्तु ललितुन्तु के नाटक लीर नगरी तथा लालत लुंदावन में लाल भाव की अधिक अपनाया गया है । लीर नगरी में नाटककार ने लल्लों तथा लालकों के लैतुके प्रयोग है हास्य उत्पन्न किया है । लालत लुंदावन में लल्लोंने हास्य के लाल व्यंग्य की रखा है लिल्लों व्यंग्यलिल्लों, व्यंग्यात्मक लल्लों की अधिक महत्त्व दिया है । लयलंकर प्रभाव ने ली नाटकों की लीरलता है ललाने के लिए हास्य भाव की प्रयुक्त किया है । लैतुके लल्लों लाललुण्ठ लललालों तथा व्यंग्यात्मक लल्ल व लालकों है, हास्य उत्पन्न किया है । ली ली०लीवास्तव ने ली अपने नाटक में लाललाल की प्रभावता ली है । लल्ले नाटक में लल्लुके हास्य की ली लैलिल्लों लललुत लुं है । हास्य के लाल व्यंग्य लल्ले लिल्ले है । लयलंकर लट्ट , लाललुता लीलीपुरी और ललितुणा प्रीति ने अपने नाटकों में लाललुण्ठ लल्लों की लललालुत लल महत्त्व दिया है ।



छद्मी नारायण ठाठ, नणि मयुकर तथा लखेश्वर दयाल सक्सेना ने हास्य भाव के प्रदर्शन में अधिक रुचि ली है। इन नाटककारों ने केतुके वातावरणों में अधिकतर हास्य उत्पन्न किया है। उपेन्द्र नाथ अक्ष ने जंगी बीबी तथा स्वर्ण की फूल में हास्य के साथ व्यंग्य को रखा है। उन्होंने विभिन्न हास्यास्पद उफानों से प्रायः हास्य का स्वाद बढ़ाया है। गोविन्द बल्लभ पन्त ने भी व्यंग्यार्थ को हास्य के लिए चुना है, जो उच्छ्वस तथा वाक्यों से प्रकट हुआ है। पन्त की चुनना में मुदावन ठाठ वर्मा ने हास्य के चरित्रों को कुछ अधिक महत्त्व दिया है, उन्होंने तीक्ष्ण व्यंग्य द्वारा अधिकतर इस भाव को प्रकट किया है।

### निर्वेद

निर्वेद का भाव सुख-दुःख से परे भाव है। नाटकों में विराजि व निर्दिष्ट मनःस्थिति में ही ये भाव उत्पन्न हुए हैं। वाक्विक अभिव्यक्ति में उच्छ्वस की गहराता तथा शिक्षता द्वारा शान्त मनः स्थिति की अभिव्यक्ति हुई है।

नाटकों में निर्वेद के भाव अनेक स्थितियों में उत्पन्न हुए हैं। सामाजिक चिन्ताओं से व्याकुल होकर भी व्यक्ति विराजि की कामना करता है -

- संसार या भितरुफा कुछ नहीं, यही हुई आत्मा का आत्म समर्पण है क्यानिके। सम्पत्ताली भी धन चुली है। अब इससे यह बोझ नहीं डीया ----- ( अम्ब १००)

“बोझ नहीं डीया” उच्छ्वस द्वारा विचार्य प्रकट हुआ है। इससे व्यक्ति इतना परेशान हो गया है कि बिन्दगी उसे बोझ लगी है। दुःख के अतिरिक्त जीवन के प्रति उत्पन्न निराशा ने भी निर्वेद को प्रदर्शित किया है। व्यक्ति ने कभी बेराह्य स्थिति में मृत्यु कामना की है और कभी बेराह्य अपनाया बाह्य है।

- मुर्दा की भाँति जीना जीवन पतन्य कर सकता है ? हमारे स्वामी पुन, बंधु, सभी जानी बन्धनमूर्ति की मान रक्षा के लिए प्राण है

हुके हैं । जो जी है, वे स्मार्ति और वे निश्चिन्त होकर मर  
पिटता बाकी है । माँ, अब स्मारा संसार रह ही कहा गया है ?  
विश्वास रहिए, संतों-संतों जीहर की ज्वाला में प्रवेश कर लीं ।  
(रत्ना० ६६)

“मुर्दा की मूर्ति जीना” तथा “स्मारा संसार रह ही कहा गया है” निराशा  
व्यक्त हुई है ।

- लम्बपाठी की नाव टूट चुकी है, यथार्थ । वह अपनी कल समाधि  
स्पष्ट देत रही है - कल समाधि या सम्यक् समाधि । (सामने  
दीवार में गढ़ी बुद्धि की मूर्ति पर उसकी नजर जाती है और वह  
उस पर नजर नवाती है )

(अन्व० १०६)

“नाव टूट चुकी है” के मनोव्यक्त की प्रकट क्रिया है जिस समाधि द्वारा विरक्ति  
भाव प्रकट हुए हैं ।

- बाह । यहाँ तो सब कुछ क्षुब्ध हो गया । अपने की कमी हुई यह  
कैसी किन्तनी , जो फल मांगती ही कुछ की कुछ हो जाती है ।  
मृत्यु और जीवित के कर्मों में जहाँ हुए मनुष्य तैरे हुए की बाधा  
फूटी है, तैरा अभिमान लौकिक है । इस लिए तू फिर ही मोहन  
दास । माँत को फिरमाने रह ही जा । (कूर० ५२)

अपने से उदासीनता, संसार से उदासीनता ने भी निर्वैद भाव की व्यंजना की है ।

विरक्ति तथा संसार से उदासीनता का कारण भी निर्वैद भाव में व्यक्त हुआ है ।

- अपने से उदासीनता, संसार से उदासीनता का एक ही मतलब है,  
यथार्थ । जब तक अपने से उदासीनता न हो संसार से उदासीनता  
हो ही नहीं सकती । और संसार के यकी ही तो अपने में उदासीनता  
पैदा करती है ।  
(अन्व० १०६)

इस भाव की सांसारिक क्रिया-कलापों से विरक्ति द्वारा भी प्रकट किया है -

- बाबूजी : महाराज जीवन की सारी क्रियाओं का अन्त कैवल्य अर्थात्  
विमान में है । इस बाह्य लक्षण का उद्देश्य सांति है, फिर जब  
उसके लिए व्याकुल पिपासा बन उठे, तब उसमें विरक्ति क्यों कर ?  
(अन्व० ३६)

नाटकों में प्रसन्न, महात्माओं के उपदेश तथा संघर्ष से भी निरालि उत्पन्न की है, जिसमें व्यक्ति ने मोक्ष की कामना से वैराग्य ग्रहण किया है -

- जिसने एक बार प्रलम्भ की शिरण देह ली, उसकी जलें पीछे नहीं ला सकती है मगवान । उड़ी से आज बैठाही की राजनर्तकी मिकुणी बनने की मगवान के चरणों की तरफ न आई है । ( घुटने टेकर तिर कुका देती है ) (अम्ब० १११)

विरक्त मनःस्थिति में व्यक्ति ने वैराग्य के रहस्य जाना उससे संबंधित बचारे भी की है -

- अब उनका मैं आई है पुन्नी कि शक्ती क्यों विराग होता है, क्यों भिक्षु बनता है । कुछ लोग तो ऐसे होते हैं जो स्वभाव से ही दुनिया के रागद्वेष से परे होते हैं । उनका मन प्रज्ञान्त जागर होता है, जिसमें किसी भी अधिर्मा पानी छोटें, किसी ऊपर किसी की कलाओं से चन्द्रमा जलें, लेकिन न तो बढ़ जाती है, न तली उठती है- (उंगली से घुड़-गुर्मी की दिखाती ) देह शा नीर । कभी शरक्त शान्ति । कामना या मायना की एक रैता भी ली पाती है ? (अम्ब० १००)

सांसारिक सम्बन्धों के प्रति निराशा, जीवन मृत्यु के चक्र में भी पाप के घुड़य में विचित्र भर दी है ।

- पुलाफिनी - मृत्यु के बाद कौन जिसे बुझाता है, बलि । संसार के नाते संसार में ही रह जाते हैं । मनुष्य मरकर मनुष्य यौनि में ही जाता है यह भी तो हीं जात नहीं । तब तुम मर कर अभी स्वामी की पा लगीगी शाका भी तो विरवात नहीं ।

(अम्ब० १३४)

नाटकों में किसी के माव में जब विदाय का माव भी नाटक में सम्मिलित हो गया है तो अभिष्यक्ति में शिक्षता की बजाय भीड़ा पैकी ला गयी है और माव की एकल अभिष्यक्ति नहीं हो पायी है ।

- राजा , संपूर्ण विश्व ही विधाता का झिड़ा कौशुक है । न यहाँ कोई प्रवा है, न कोई नर्तकी है न कोई कवि है, न यह शिप्रा की

पारा । सब कुछ अनिश्चित के लालच में माया का शेर है ।

(संक्षेप ७१)

मैं तो चाहता हूँ तब भी नहीं जाता । मेरे कशक की काल

नगवान मुझे उठा ले गया सीता तो कहा था । अब उस बुढ़ापे

में

(लौटन ६२)

निर्वेद के भाव को गिने पुने नाटककारों ने अपने नाटकों में उलान दिया है ।

जयदेव प्रसाद के 'जगतसु' नाटक में इस भाव की अभिव्यक्ति है । इन्होंने भाव की बहुत गहराई में व्यक्त किया है । जहाँ उपदेशात्मक उक्तियाँ तथा सूक्तियाँ

द्वारा भाव की अभिव्यक्ति व्यक्त किया है । रामकृष्ण कैरीपुरी ने भी नाटक की

कलावस्तु देखते हुए निर्वेद भाव का उलान किया है । इन्होंने विनायक तथा

निताशा ने उत्पन्न निर्वेद भाव को प्रकट किया है । नावाभिव्यक्ति में अभिव्यक्ति:

पूर्ण अभिव्यक्ति हुई है । शशिधर प्रसाद के नाटकों में निर्वेद के भाव एक ही

स्थल पर व्यक्त हुए हैं । जीवन के प्रति निताशा तथा तात्कालिक रूप से विरक्ति

भाव उत्पन्न हुए हैं ।

दुमरा अध्याय

शब्द - प्रयोग

### तत्सम, तदुभय, देशी तथा विदेशी शब्द

हिन्दी नाटकों में नाट्यकारों ने भावामिव्यक्ति में शब्द-प्रयोग की विन्न-विन्न शैली अपनायी है। शब्दों का प्रयोग नाट्यकार की शैलीगत विन्नता को प्रकट कर रहा है। भारतीय हरिवन्ध ने सभी नाटकों में काठ, पात्र, धर्म-जाति, संस्कार, परिस्थिति तथा वातावरण आदि को दृष्टि में रखते हुए शब्दों का प्रयोग किया है। उनके प्रत्येक नाटक में शब्द प्रयोग की शैली कुछ बदली हुई है।

‘नीलदेवी’ नाटक में नाट्यकार ने पात्रों की जाति तथा पद के आधार पर शब्द चयन किया है। हिन्दू वर्ग के पात्रों द्वारा हिन्दी का प्रयोग कराया है। हिन्दू वर्ग में भी उच्च कुल तथा पद पर आसीन पात्रों से तत्सम शब्दों का व्यवहार अधिक कराया है, इन शब्दों को नाट्यकार ने पात्र की भाषा में पुद्धता, गंभीरता या रावीठापन करने के लिए प्रयुक्त किया है। तदुभय तथा देश्य शब्दों को इनके कथनों में बल्य स्थान मिला है। वाचरण तौर पर विन तदुभय तथा देश्य-शब्दों का प्रयोग व्यक्ति करता है, उनकी ही इन पात्रों के कथनों में अपनाया गया है।

मुसलमान पात्रों से नाटक में स्वाभाविकता देने के लिए उर्दू-अरबी-फ़ारसी के शब्दों को बुलवाया गया है। इन मुसलमान पात्रों ने भी वाचरण देश्य शब्दों को कहीं-कहीं अपनाया है। मुसलमान पात्र द्वारा शब्दों का प्रयोग वैशिष्ट-

शरीफ - कभी उस बेहमान के सामने लड़कर फ़तह नहीं मिलती है। मैं तो अब भी मैं ठान ली है कि मौका पाकर एक जब उसकी छोटी दुर गिरिफ़्तार कर लाना। और अगर हुदा को इस्लाम की शैली का बिल्वा हिन्दी-स्तान मुसलमानिस्तान में पिल्लाना मंजूर है तो बेक मेरी मुराद कर जाली।

( नील० ८ )

नाटककार ने निम्न वर्ग के सुसम्मान पात्रों द्वारा मिठे-ठुठे शब्दों का प्रयोग कराया है । उनकी भाषा में अरबी-फारसी शब्द तथा हिन्दी के तद्भव शब्दों की प्रशुद्धता दी है । निम्न वर्ग के तथा अधिशिष्ट पात्रों द्वारा तद्भव तथा देशी शब्द व्यवहृत हुए हैं । निम्नका प्रयोग उचित लग रहा है । उदाहरण -

नाँकर । - हुदामन्द निशामत । एक परदेस की गानैवाली बहुत ही अच्छी लेने के दरवाजे पर हाजिर है । वह बाली है कि डुबूर को कुछ लपना कराव दिलाइए । जी बरछाव ही बजा लाऊँ ।

( नील० २८ )

“ श्रीचन्द्रावली ” में नाटककार ने क्या तथा देश की भाषा के अनुरूप प्रवर्णना की लपनाया है । जिसमें तत्सम, तद्भव तथा देशी शब्दों का मिठा-ठुठा रूप है । इसमें प्रत्येक पात्र है प्रवर्णना की सुलवाया है, जतः एक की भाषा में शब्दों का प्रयोग एक का हुआ है । जो कि नाटक के लिए उचित प्रतीत होता है ।

“ भारत दुर्दशा ” में नाटककार ने तत्सम, तद्भव, देशी तथा विदेशी शब्दों को स्थान दिया है । इस कृति में पात्रों की मनोकथा, परिस्थिति तथा वातावरण के अनुसार शब्दों का चुनाव किया है ।

लोकपूर्ण स्थलों पर या मन्गीर घटनाओं की बर्णन करते हुए नाटककार ने तत्सम शब्दों को अधिक रखा है । ऐसी ही एक प्रसंग में शब्दों का प्रयोग देखिए -

मार्ह भारत ! मैं तुम्हारे पुण्ड है चुटता हूँ । मुकसे बीरों का कर्म नहीं हो सकता । इसी से कातर की भाँति प्राण देकर लूण होता हूँ । ( ऊपर हाथ उठाकर ) है अन्धकारिणी ! है परीश्वर ! बन्म-बन्म मुझे भारत का मार्ह मिठे । बन्म-बन्म नीला-बुना के किनारे मेरा निवास हो ।

( मा. १७७० ४८ )

राज्य की पुष्टि के लिए तद्भव, देशी-विदेशी शब्दों को अधिक महत्व दिया है

क्योंकि तत्सम शब्दों की अपेक्षा ये शब्द भावामिष्यक्ति में अधिक सफुल रहे हैं वे -

मोटा भाई बना बनाकर मूठ लिया । एक तो खुद ही यह सब पीछिया के ताऊ, उस पर चुटकी बनी, बुझामद हुई, डर दिताया गया, बराबरी का कमड़ा उठा, बाय-बाय गिनी गई, कणमाठा बैठ कराई बस हाथी के सार रीत ही गए ।

( भा.सू. भा० २८ )

ज्वाला ने भी अच्छे हाथ ताफ़ किए । फेंकने ने तो बिल और टीठ के इतने मोठे मारे कि ज़ेतावार का दिया और शिफारिश ने भी खुद ही बकाया ।

( भा.सू. भा० २८ )

हास्य के लिए कुछ संस्कृत-शब्दों को भी नाटककार ने प्रयुक्त किया है ।

जो पड़तव्य तो मस्तव्य, जो न पड़तव्य हो भी मस्तव्य, तब फिर बँतकटाकर किं कर्तव्य ? \*

( भा.सू. भा० ३२ )

विदेशी पात्र का हिन्दी भाषी पात्रों से वातालाप कर रहे हैं तो नाटककार ने उनके हिन्दी के कुछ शब्दों का प्रयोग न करवाकर तद्रूप शब्दों तथा विदेशी शब्दों का प्रयोग करवाया है, ताकि कथन में स्वाभाविकता का भाव ।

स्नापति साहब जो बात बोला तो बहुत ठीक है । इसका फलतः कि भा.सू. दुर्दैव हमलों का शिर का पड़े कोई उसके परिवार का उपाय सोचना अत्यंत आवश्यक है किन्तु एवं है के हमलों उसका काम करने शक्ती कि हमारा बीजार्थिक के बाहर की बात है ।

( भा.सू. भा० ३८ )



“लविर नगरी” नाटक में तो नाटककार ने बातावरण तथा पात्रों की देखी हुई शब्दों का प्रयोग किया है। नाटक में बाजार के दृश्य में व्यापारियों की व्यापार भाषा के शब्दों का प्रयोग किया है। दृश्य में व्यापारी अपनी वस्तुओं को तरह-तरह से बिल्लाकर बेच रहे हैं, वहाँ नाटककार ने देखे शब्दों का प्रयोग किया है, क्योंकि इस दृश्य में पात्र नए-नए शब्दों को गढ़कर गा रहे हैं।

बने बनाये बासीरान । जिनकी कौड़ी में दुकान ॥  
बने दुसुर दुसुर बौठे । बाबू लाने की मुँह लौठे ॥  
बना हावे लौकी मैना । बौठे लच्छा बना चबैना ॥

( लविर ७ )

नाटक में पात्रों की प्रकृति की देखी हुई भी शब्द प्रयोग कराया है। फकीरों तथा उनकी स्कमाय के राजा के द्वारा हास्य उत्पन्न करने के लिए तत्काल शब्दों की बजाय देखी, तदुत्तर तथा विदेशी शब्दों का प्रयोग कराया है।

बुच रही । तुम्हारा न्याय यहाँ होता हीना कि जैसा  
जब के यहाँ भी न हीना - बौठो क्या हुआ ?

( लविर ० १५ )

इसके विपरीत मरुत पात्र की भाषा में संस्कारों के कारण तथा कबीरता लाने के लिए तत्काल शब्दों का व्यवहार कराया है।

मरुत । मैं तो इस नगर में अब राज पर नहीं लूँगा ।  
देख, मेरी बात मान, नहीं तो पीछे बहुत पछतायेगा ।  
मैं तो जाता हूँ, पर इतना कह जाता हूँ कि कभी वापस पड़े  
तो झारा स्मरण करना ।

( लविर ० १३ )

नाटक के अन्य पात्र व्यावहारिक भाषा को अपनाते हैं जिनमें शब्दों का मिठा हुआ रूप है।

भारतीयों की के नाटकों में कहीं-कहीं शब्द प्रयोग में व्यवहारिकता भी आ गई है। “नातक दुर्दशा” में तत्काल शब्दों के साथ देखे शब्द का प्रयोग

कुछ परवाह नहीं, जब ठे लिया है । बाकी ताकी जमी संपंराह हाकता हूँ " कुछ सटकता है । " भारत दुर्बला " में ही बालस्य नामक पात्र द्वारा कथन में प्रारंभ में तत्सम शब्दों का प्रयोग तथा उसके बाद तत्सम, तदुभय, वैश्व शब्दों का मिठा मुठा प्रयोग, फिर संस्कृत और वैश्व शब्दों और अन्त में अरबी-फ़ारसी के शब्दों का जाना बटपटा लगता है । भारतीयों की ने जब पात्रों से एक से शब्दों का प्रयोग नहीं कराया । इनके नाटकों में न तो अरबी फ़ारसी बहुलता है न ही संस्कृत के तत्सम शब्दों की मसार । उन्होंने संस्कृत के सरल शब्दों, उर्दू, अरबी फ़ारसी तथा लैंगी के उन शब्दों को अपनाया है जो व्यावहारिकता की न लीये ।

प्रताप नारायण मिश्र ने " भारत दुर्बला " में यों तो पूरे नाटक में जनसाधारण की भाषा का प्रयोग किया है, जिसमें तत्सम, तदुभय, वैश्व तथा विदेशी शब्द सभी जाये हैं । परन्तु कुछ स्थलों पर किन्हीं विशेष शब्दों को अधिक महत्व दिया है । शिक्षित वर्ग के पात्रों के वातावरण में कुछ औपचारिकता है जिसमें तत्सम शब्द अधिक प्रयुक्त हुए हैं -

हराम - उसके छिर में कामा पास्ता हूँ और जाहा करता हूँ कि आप उन बातों को अपने समय में खान न दें ।

( मास्तुब्त्र २२ )

गम्भीर व महत्वपूर्ण घटनाओं को सामान्य से भिन्न बनाने तथा अधिक उभारने के छिर भी तत्सम शब्दों की प्रयोज्यता दी है -

जबना और मेरा विवाह होने के पहले से मुकद्दे प्रेम करते थे मेरी सखी के पिता को उन्होंने सूचित कर दिया था , अपने पिता से भी यह बात कह दी थी पर उनके पिता ने उनका विवाह मेरे साथ करना स्वीकार न किया और मेरी सखी से उनका विवाह कर दिया मेरी सखी की कम गुल बेती से पर यह कह दिया था कि मैं और स्त्री

हे प्रेम करता हूँ इस कारण तुमसे प्रेम नहीं कर सकता  
मेरी सती भी जलाधारण स्त्री थी, यह झाल जानती हुए  
उसने मुझे अपनी गाय रखता, मैं तो अपनी सती के  
स्वामी का हा सज्जा नदमी नहीं देता ।

( भास्त्रप्र० २०५ )

सन्त व्यक्ति ज्ञात दिये नये व्याख्यानोंकी नीतिर तथा प्रभावपूर्ण बनाने  
के लिए तत्सम शब्दों की प्रभावता की है ।

साधारण स्थलों पर शिक्षित पात्रों की भाषा की स्वाभाविक  
बनाने के लिए तत्सम, विदेशी की अधिक महत्व दिया है ।

उत्पत्ति — यह स्त्री तो एक जलाधारण स्त्री है, मुझे  
धुणा के बड़े प्रेम करती है, तब गाय की की मुझे प्रेम  
करने में encourage करती है, मुझे कहती है उनसे प्रेम  
करा, मैं क्या कर सकता मैं नहीं जाता, मैं भी कन्या हूँ,  
मेरी दिल में भी कामान है, अगर कुरा हा उहारा सम्मान  
की की कहें तो यह किवारी कहीं की न रहे, पर मैं कृतज्ञ  
नहीं हूँ, मेरा दिल मेरे वल में है ।

( भास्त्रप्र० २०६ )

नाटक में पुराने विवाहवाले तब कबोबुद्ध पात्रों की भाषा की  
शिक्षित वर्ग की भाषा है भिन्न बनाने के लिए उनकी भाषा में तत्सम तथा  
वैलभ शब्दों का अधिक व्यवहार कराया है ।

मैंने क्या उद्दिष्टियों का ठेका लिया है जिन लोगों ने उनकी  
संसार में बुझाया है वह उनकी चिन्ता करे मैं क्यों अपनी गले  
इन्की शक्ति मीठ हूँ । फिर एक कन्या से व्याह कर भी  
लिया तो एक ही का तो ठिकाना लीगा ।

( भास्त्रप्र० ४ )

नाटक में तत्सम शब्दों की देखी हुई तत्सम शब्दों का, देशज तथा तद्भव शब्दों की सुझा में कुछ कम प्रयोग हुआ है। विदेशी शब्दों में आवश्यकता पर प्रयोग में लानेवाले शब्द प्रयुक्त हुए हैं। शब्दों के प्रयोग में किसी प्रकार का बनावटीपन नहीं आ पाया है। मित्र जी के नाटक पर भास्करानन्द जी के नाटकों का प्रभाव दिखाई देता है।

“दुर्गावलि” में भी बड़ीनाट मट ने पाषाणानुसार पाषाण तथा वातावरण के अनुसार पाषाण की देखी हुई शब्दों का काम किया है। हिंदू पात्रों में उच्च वर्ग के पात्रों से तत्सम शब्दों का अधिक तथा विदेशी, देशी तथा तद्भव शब्दों का उत्पन्न प्रयोग कायाया है। यह शब्द व्यवस्था पात्र के पद की देखी हुई उसके कर्तों की गंभीर तथा बड़ बनाने के लिए किया है। इसके विपरीत निम्न तथा अधीनता वर्ग के हिंदू पात्रों से तद्भव तथा देशज शब्दों का अधिक व्यवहार कराया है। जी -

मो मिया, राजा परमेश्वर का रूप है, जो बात फूँटी धौड़ें ही है।

(दुर्गा० ६६)

मुसलमानों पात्रों के कथनों में उर्दू, अरबी-फ़ारसी के शब्दों का अधिक महत्व दिया है उदाहरण -

जहाँपनाह, बदामीजी का कहना जो कुछ भी इस मुलाम से हुआ, वह तेरा है सब। उसके लिए यह मुलाम भी बहुत ही उरमिदा है और जहाँपनाह से और राजा शाहब से मुलाफ़ी का स्वास्तगार है।

(दुर्गा० २३-२४)

नाटककार ने पाषाणानुसार पाषाण की प्रदर्शित करने के लिए इस प्रकार की शब्द योजना की है। वातावरण के कारण भी नाटककार ने पात्रों की भाषा में शब्द परिवर्तन कर दिया है। जीते मुसलमान पात्र हिंदू पात्र से बातचीत कर रहा है तो, मुसलमान है हिंदी के तत्सम शब्दों का प्रयोग कायाया तथा हिंदू पात्र जब मुसलमान से बातचीत कर रहा है तो वह उर्दू के शब्दों का बोझ रहा है। इस प्रकार का शब्द प्रयोग प्रस्तुत है -

महर्षिगुरु की ओरारी की महारानी दुर्गाकी देवी की  
को कथा का प्रणाम । मगवान की कृपा से यहाँ सब  
व्यन-व्यन है । जाता है, जापके यहाँ की सब तरह  
जानन्द होना ।

( दुर्गा ३५ )

ज्या - ( शांति के साथ ) कहापनाह, कुपित न कुविर,  
महारानी का कथादा अपना सब जापकी मेट देने का था ।

( दुर्गा ५२ )

नाट्यकार का मुद्राप्रान पात्र द्वारा तत्सम शब्दों का तथा हिन्दू पात्र द्वारा उर्ध्व  
के शब्दों का प्रयोग करवाना कुछ अलग जगता क्योंकि इन पात्रों की भाषा  
में जमी भाषा की कोई जाप नहीं दितती। एक सल पर राजकीनारी-ग्रामीणों  
की प्रोत्साहित करने के लिए तत्सम शब्दों का प्रयोग कर रहा है जिससे भाषा  
में किष्टता जा गयी है, यह प्रयोग कथामात्रिक प्रतीत होता है क्योंकि  
सामान्यतः ग्रामीणों की होती बुद्धि कहा कि वे अपने किष्ट शब्द प्रयोग की  
व्यक्त की ।

प्रसाद के नाटकों में शब्द प्रयोग की किष्टता भिन्न होती जनायी  
गयी है । प्रसाद ना तीव्र संस्कृति के पुजारी थे, जतः उन्होंने अपने नाटकों में  
संस्कृत-निष्ठ भाषा की महत्व दिया है । दूसरी बात यह है कि नाटक की कथा  
की देखी हुए प्रसाद ने उसके पैरकार को ध्यान में रखते हुए संस्कृत के निकट की  
तत्सम शब्द प्रदान भाषा की रसना उपयुक्त समका । शब्द प्रयोग की इस शैली  
से उनके नाटकों में साहित्यिकता तो जा गयी है, जो कि नाटक के पठन में जानंद  
प्रदान का सकती है, परन्तु अभिनय की दृष्टि से देखने पर प्रतीत होता है कि,  
प्रसाद ने इस बात को सोचा नहीं कि वे नाटक अभिनीत भी किस्साये। तत्सम  
शब्दों के जाधिक्य से भाषा में किष्टता जा जाती है और यह किष्टता नीरसता  
भी उत्पन्न कर देती है ।

नाटक में गंभीर प्रवृत्तिवाले तथा उच्चवर्ग के हिन्दू पात्रों द्वारा  
तो तत्सम शब्दों का अधिक व्यवहार कराया ही है, उसी वितरित विधि,

संस्कृत भाषाओं द्वारा भी संस्कृतमय भाषा का प्रयोग करवाया है। इसकी पुष्टि में प्रसाद ने कहा है कि विदेशी भाषाओं से अपनी भाषा के शब्दों का प्रयोग इसलिए नहीं करवाया क्योंकि वह हिन्दी भाषा के समक है बाहर रहना और नाटक में रुकावट का कारणी। अतः उन्होंने एक ही शब्दों का प्रयोग करवाया है। प्रसाद जी ने भाषा के अनुरूप शब्द प्रयोग में परिवर्तन किया है। वास्तविक भाषा के प्रकटीकरण में तत्सम शब्दों का ऐसा प्रयोग भी हुआ है जिससे गूढ़ता का गर्भ है। इससे अतिरिक्त सरल तथा चिच्छिन्न तत्सम शब्दों का प्रयोग भाषा के अनुसार भी किया है। उच्च कुछ तथा <sup>उच्च</sup> पर वाहीन पात्र तथा संस्कारों के कारण ब्राह्मण और उच्च पात्र अधिक चिच्छिन्न तत्सम शब्दों का प्रयोग करते हैं। निम्न तथा सामान्य वर्ग के पात्र तत्सम शब्दों के अधिक चिच्छिन्न रूप को नहीं अपनाते हैं।

प्रसाद ने विदेशी भाषाओं द्वारा तत्सम शब्दों का व्यवहार इस सिद्धान्त की मानकर कराया है जो दैत राजनीतिक या धार्मिक दृष्टि से एक दूसरे के समीप जाते हैं वे एक दूसरे की भाषा सीख लेते हैं। तत्सम शब्दों के अतिरिक्त सामान्यतः प्रयोग में लाये जाते तद्भव तथा देशज शब्दों की रखा है किन्तु भाषा <sup>की</sup> चिच्छिन्न <sup>ता</sup> रूप लेती है। तद्भव शब्दों में हाथ, रात, दिन, लोहे, मिट्टी, हाथी, जाम इन्हीं आदि हैं। देशज शब्दों में चिच्छिन्नकर, पाँस, कण्डी, गुरानि, डेठे, कण्डी, गुदगुदी, लहसु, बौदरी, लिछीना, बयक, लखड़ी, जानाकानी, लखड़ा आदि। विदेशी शब्दों में उर्दू-आबी-क़ारखी के गिने-बुने शब्दों गुराही, लखार, म्याडे, हुरी लखार बेकान, पैरदार की स्थान मिला है। ये शब्द समझाने में आ गये हैं। लोकी शब्दों को कहीं भी स्थान नहीं मिल पाया है।

प्रसाद के समकामयिक नाटककार जी०पी० श्रीवास्तव ने शब्द प्रयोग में प्रसाद से निम्न दृष्टि रखी है। उनके नाटक उठ कर में पात्रों से उनकी जाति तथा देश के अनुरूप भाषा सुनवाई है। सुलभ भाषाओं से उर्दू आबी-क़ारखी के शब्दों का प्रयुक्त रूप से व्यवहार कराया है, जिसमें कहीं-कहीं तद्भव तथा देशज शब्द भी आ गये हैं। उदाहरण -

या एताही तब में क्या करें ? किस तरह इसकी ज़मान  
बन्द करें ? तब ही हराम का रूपया कभी नहीं ठहरता ।  
उय । मिठा मिठाया त्राक नहीं मगर मुसीबत गले मढ़  
मई । या एताही तैर कर ।

( उलट० ७१ )

ग्रामीण भाषों द्वारा ऐसी तद्भव तथा ग्रामीण शब्दों तथा रट्टे रटाये विदेशी  
शब्द कुठवाये हैं - वैसे -

वाल्साऊबल केर उड़ाई जीकरे जाने फूठ होइने कक-कक-  
कक-कक मार बहिसवार के सिटपिट ठाछ डेर के दिछिन ।  
बीहर बिराम अठिये । तूब बहिसवारन । मुठा स्मार  
उकिठवा किन्हीं नाही बवा । पर पर साइस । कउन पकड़  
पकड़ ठिछि । राम दोहाई का उड़ा है बस उड़ा कि  
काव कही मइया का कुरुर ठड़े । मुठा पंडों के काव कही  
मदहा तना कठ मुना किछिन । उनके समकिरे में नाही जावा  
कुह । काव करे काका । वापनकरम ठीक के रहि नये ।

( उलट० २३ )

वातावरण के कारण भी शब्दों का विशिष्ट रूप लिया है । ज्यादातः के शब्दों  
में उर्दू ज़ाबी-फारसी के शब्दों का अधिक तथा तद्भव ज़ैबी शब्दों का उच्चै  
अल्प और <sup>देशज</sup> शब्द की अल्पता रहा है । जो कि स्वाभाविक उन रहा है ।

कोर्ट मुचरिर जब तक रूपये दाखिल न हो बनाव की तब तक  
चिरासत में रही ।

( उलट० ७५ )

नाटककार ने भाषा में स्वाभाविकता लाने का पूरा प्रयास  
किया है ।

चरित्रपूर्ण ज़िमी अपनी नाटकों में ठीक सामान्य की भाषा की  
उपनाने के इच्छुक रहे हैं, परन्तु कहीं-कहीं नाटक की कथा तथा दृश्यालोक की दृष्टी



हुर उन्होंने संस्कृत के तत्सम शब्दों को भी प्रवानता दी है ।" अपने नाटक में कथा ऐतिहासिक तथा प्राचीन काठ की है, जिसके ठिरे तत्सम शब्द प्रवान भाषा को अपनाना ही अधिक उचित लगता है । यों तो नाटक में तत्सम शब्दों का साथ रूप है, परन्तु महान विचारों की अभिव्यक्ति के ठिरे कुछ किञ्चित् तत्सम शब्दों को भी स्थान मिला है ।" अपने नाटक के पात्र प्राचीन भारत की सांस्कृतिक चेतना से सम्पन्न हैं, अतः तत्सम शब्दों का बाहुल्य उनके कथनों में है । तद्भव देशव शब्दों की तत्सम शब्द की चुनना में उत्पत्ता है । विदेशी शब्द एक भी नहीं जाने पाया है ।" रत्ना बन्धन" में पात्रों की जाति, धर्म, पद की दृष्टि में रत्नी हुर उन्होंने अपने पात्रों की भाषा की ठीक सामान्य की भाषा के निकट जाने का प्रयास किया । प्रेमी की ने मुसलमान पात्रों द्वारा उर्दू-आरबी-फ़ारसी के शब्दों का प्रयोग प्रवान रूप से तथा उनके साथ तद्भव तथा देशव शब्दों का प्रयोग तो काया दिया है, परन्तु उनके मुख से कुछ तत्सम शब्दों की चुनवाने के पक्ष में है नहीं है । मुसलमान पात्रों के कथनों में शब्दों का क्या किस प्रकार किया गया है देखिए -

हुमायूँ - दुश्मनी जातों की रीझनी नहीं हीन होती ।  
 और तों की बहादुरी हम छुड़ाव्यों में ताफ़ रीझ ली  
 चुकी है । बैरत उसकी जातों से पिबडी की कमर, मोहों  
 में कमान का सिंघाव और बैर पर बहादुरी का मूर नज़र  
 लाता है । उसकी मज़बूती से बंद मुद्रिठियाँ से बाहून पीता  
 है मोया वह बाजिन्यनी और मोत - दीनों की मुद्रिठी में  
 ठिरे कुमता है । ऐसे दुश्मन है लोहा लैना की फज़ की  
 बात है ।

( रत्ना ४३ )

प्रेमी की ने हिन्दू वर्ग के पात्रों से तत्सम शब्द प्रवान भाषा का प्रयोग कराया है, जिसमें देशी तथा तद्भव शब्दों की कम स्थान मिला है । नाटक में उच्च वर्ग के हिन्दू पात्रों द्वारा तत्सम शब्दों का अधिक प्रयोग तो ठीक लगता है,



परन्तु ग्रामीण द्वारा तत्सम शब्दों के अधिक प्रयोग से पात्रों में भिन्नता नहीं प्रकट हो पा रही है ।

कहीं-कहीं हिन्दू पात्र का मुकुटमान से वातावरण कर रहा है, तो उसके कप में उर्दू कारवी-फारसी के शब्दों की भी महत्व दिया गया है, जो कि परिस्थिति के कारण स्वाभाविक लग रहा है ।

विक्रम - आज में बाद तां बी, प्रकृति के ऐश्वर्य का उपयोग करने के लिए बूत बहाने की जरूरत नहीं । वह तो माँ की तरह गरीब और अभीर समी<sup>को</sup> अपना अधिक लिहाकर कुठाती है । शास्त्रादा शास्त्र । यह तो रवार्थ का रादास है, जो ऊँचे जून्य में बैठकर हम से एक दूसरे के गले पर हुरी चढ़ाता है ।

( रदास १८-२६ )

उदय शंकर मद्रास की किछीरिणी बम्बाई पौराणिक नाटक श्रीमद्भगवत् की कथा से संबंधित है, जो नाटककार ने भागवत की संस्कृत भाषा को देखते हुए संस्कृत के तत्सम शब्द प्रचलित भाषा की महत्व दिया है । नाटक में तत्सम शब्दों की अधिकता है किञ्चित्ता नहीं जाने पार्थ है । नाटक में प्रत्येक पात्र तत्सम शब्दों की प्रचलित रूप से अपना रहा है । नवीर कर्णों में तत्सम शब्दों की अधिकता है/ शास्त्र, उत्थास बाँटे कर्णों में तत्सम शब्दों के साथ देख तथा तद्भव शब्द भी आ गये हैं । यों तो सामान्य रूप से प्रयोग में लाये जानेवाले तद्भव तथा देख शब्दों का प्रयोग कहीं-कहीं पूरे नाटक में हुआ है परन्तु इनकी संख्या कम है । तद्भव शब्दों में साथ, बिजली, रात, बाँध, जान, जान, काँटा, मुँहा, दूध, साथ, बी, दाँत, पौरा, मुँह जैसे शब्द आये हैं । देख शब्दों में पक्षियाँ, कीचड़, छटास, काँच, पौर, ठंडी, बेताली, पिन्नी, जैनुड, जैनुड, दाढ़ी, मुकुटवी सावाण्डा शब्द आये हैं । विदेशी शब्दों में उर्दू फारसी के भी कुछ प्रयोग हुए हैं जिसमें घुस, उकल, उगम, लुवर, जातिशी, काँचि जाँचि है । ये प्रयोग नाटक के दशकाल की देखते हुए कुछ अव्यवहारिक लगते हैं । कौड़ी शब्दों की कहीं भी स्थान नहीं मिला है ।

'जम्बपाली' नाटिका में भी नाटककार ने कथा को दृष्टि में रखाते हुए शब्दों का चयन किया है। इसमें नाटककार ने पात्रों के पद, संस्कारों को ध्यान में रखाते हुए राजा पात्रों तथा संत पुस्तकों द्वारा तत्सम शब्दों को अधिक बुलवाया है ताकि उनके कथनों में गम्भीरता तथा दृढ़ता आ जाय। इसके अतिरिक्त उपदेश देते हुए या दार्शनिक विषयों पर चर्चा करते हुए, गहनता माने के लिए भाषण देते हुए कथान में बल माने के लिए तत्सम शब्द को अधिक महत्व दिया है। ग्रामीण पात्रों से नाटककार ने कुछ भिन्न शब्द प्रयोग कराये हैं। इनकी भाषा में देशी, तद्भाव शब्दों के साथ तत्सम तथा विदेशी शब्द प्रयुक्त हुए हैं। अतः तत्सम शब्दों की प्रधानता नहीं रह पाई। पात्रों के संस्कारों तथा देश-काल को देखाते हुए उनके शब्दों का प्रयोग कृत्रिम नहीं लगता।

विदेशी शब्दों में उर्दू, अरबी, फारसी के शब्दों को रखा है परन्तु उनकी भी संख्या कम है। बाहिस्ता, गुस्ताफी, बीज, ज़ुम, नाजू, गूलजार, मातम, मेहरबानी, उम्र आदि शब्द आये हैं। अंग्रेजी के शब्दों को नाटककार ने कथा को देखाते हुए कहीं भी प्रयुक्त नहीं किया है।

जगदीश चन्द्र माधुर ने अपने नाटकों में शब्दों का चुनाव कथानक को मॉग पर किया है। 'कोणार्क' तथा 'पहला राजा' में, नाटककार ने तत्सम शब्दों को अधिक अपनाया है। 'कोणार्क' नाटक के विषय में दिल्ली के अंग्रेजी समाचार पत्र में अभिन्न की दृष्टि में कोणार्क की आलोचना की है। इस नाटक का बहिष्कार होना चाहिए क्योंकि लेखक ने यह नाटक संस्कृतमयी हिन्दी के प्रचार के लिए लिखा है। पहलाराजा में पुरातन कथ्य के अनुसृत तत्सम शब्दावली को अधिक महत्व मिला है। तत्सम शब्दावली के साथ तद्भाव, देशी तथा उर्दू, फारसी के शब्दों को कुछ संख्या में अपनाया है। पहला राजा में तो सुझार द्वारा अंग्रेजी के शब्दों का प्रयोग करवाया गया है, इन अंग्रेजी शब्दों का नाटक की कथा से कोई सम्बन्ध नहीं है इसलिए नाटक पर इसका कोई प्रभाव नहीं पड़ता। 'दशरथ नन्दन' में नाटककार ने रामचरितमानस के पद्य भाग को लेकर उसमें गद्य रूप को जोड़कर रचना की है, जिसमें प्रथम अष्टाश्व की केवल उन्हें गद्य रूप को जोड़कर रचना की है जिसमें पद्य भागों में

तो अच्छी, कुभाषाका मानस के समान प्रयोग हुआ है, परन्तु गद्य भाग में नाटककार ने तत्सम शब्दों को अधिक अपनाया है, क्योंकि तत्सम शब्द प्रधान भाषा में कथा के अनुकूल है। तद्भाव शब्द भी नाटकों में स्थान-स्थान पर आये हैं।

हाथ, लोहा, कान, तिर, आग, लपनी, सव, छह, साँस, ऊँचे, भीड़ा, पंछी, सूरज, बिजली, दिन, गाँव, काम, बरसों, रात, नौद, तिर, पाँस, पंछी, साँस, रात, उँगलियाँ, दूधा, घी, सूरज, चाँद, कुम्हार, लोहा, मिट्टी, छो, धुआ, पूर्व, दास्त, वीर, विपत्ति, मुमरिन, धारन, इच्छा, लोहा, लोभा, गुन छापी<sup>1</sup> आदि तद्भव शब्द आये हैं। नाटककार ने भाषा को स्वाभाविक तथा विलम्बता से बचाने के लिए उसमें देशी तथा विदेशी शब्दों को भी स्थान दिया है। यहाँ तक कि दशरथ नन्दन<sup>2</sup> में भी विदेशी शब्द जा गये हैं। देशी शब्दों में टीलो, वखवख, भुगट, भंडाफोड, डेने, ठमर, डेनी, टापी, कुदाली, हथौड़ी, माला आदि आये हैं विदेशी शब्दों में रोज, मिहन्त, जिम्मा, गजब, निगाह, सुबर, अरमान, खुशामद<sup>3</sup>, बैलाब, बेरहम काम्याबी, गजब, गायब, जाहिर, खुशामद<sup>3</sup>, इलाहे, बैरया, अवसान, निगाह<sup>3</sup> दशरथ नन्दन में गिने-बुने उर्दू के शब्दों को स्थान मिला है।

वृंदावन लाल वर्मा ने माधुर जी के नाटकों से कुछ अलग शैली अपनाई है। वर्मा जी ने व्यवहारिकता को दृष्टि में रखकर शब्द चयन किया है। पात्रों के स्तरानुसार भाषा में शब्द व्यवहृत हुए हैं। उच्च वर्ग के हिन्दू पात्र व्यवहारिक हिन्दी को अपनाते हैं, जिसमें संस्कृत के तत्सम शब्द यथा स्थान छटा दिखाते हैं। ग्रामीणों के कथन बहलछण्डी में है। जिसमें ग्रामीण देशज तथा तद्भव प्रधान रूप से प्रयुक्त हुए हैं। कभी-कभी उच्चवर्ग के पात्र ग्रामीण पात्रों से बातचीत करते हुए ग्रामीणों की भाँति ग्रामीण, तद्भव देशज शब्दों को व्यवहार में लाते हैं।

११- कोणाक

१२- पहला राजा

१३- दशरथ नन्दन

मुख्यतः पात्रों से उर्दू जल्दी-फारसी शब्दों तथा श्रेणी से जल्दी शब्दों का प्रयोग कराया है, परन्तु परिस्थितिवश से कहीं भी नाटककार ने हिन्दी शब्दों को बुझाया है, उनके कथनों से ऐसा प्रतीत होने लगता है मानो कोई हिन्दू भीड़ रहा है। ऐसे प्रयोग नाटक में लटकते हैं। उदाहरण -

स्टुडेंट - ( दूरबीन लेकर और देखता हुआ ) जनरल,  
पैडों की छाया में कुछ स्त्री-पुरुष काम कर रहे हैं  
जबारा एक गोला उनके बीच में पड़ा ! ----- पूछ  
फिंकी ! ----- फिर भी वे सब वहीं के वहीं !!

( कांशी० ६० )

कहीं-कहीं अहिन्दू पात्रों से उत्तम शब्दों को बिनाड़कर बुझाया गया है, वहाँ शब्दों का स्वल्प स्वाभाविक लगता है। पठान पात्र का कल्प उदाहरण स्वल्प प्रस्तुत है -

सरकार, ज़ारा ज़ाये है ज्यादा पठान मारा गया ।  
जब ठीक वापस होराज वास्ते सब कट पीगा ।

( कांशी० १०५ )

वैद्य शब्दों को नाटककार ने सभी पात्रों से बुझाया है वतः उनकी संख्या काफी है। वैद्य शब्दों में टुप्पी, लुप्टन-मल्टन, बुराटि, बंड-बंड, गटकी, ललकडा, लुटका, गन्धी, कपाटे, चीना, जकन, जुला, चपाटी काडी, चट्टा-कट्टा, गड़बड़ हुल्लुल, काजल नित्य प्रयोग में जानेवाले शब्द हैं।

उर्दू तथा श्रेणी शब्द भी नित्य प्रति व्यवहार में लाये जानेवाले हैं वही उर्दू शब्दों में ख़ार, ज़मान, ख़ाने, निहाल, ज़ाक, बागीर, ज़ायन, ख़र, ख़ुरान, ख़रखाह, रीख़नार,

श्रेणी में - बैलन, लपील, कफ़ार, जनल, कप्तान, लैनफ़ूत, कलन, काउन्सिल कम्पनी डाइरेक्टरों नित्य लीले जानेवाले शब्द लाये हैं। कहीं-कहीं श्रेणी शब्दों का

हिन्दी अनुवाद भी कर दिया है। वर्मा जी ने व्यक्ति तथा वर्ग के अनुसार शब्दों का प्रयोग कबाने का काफी प्रयत्न किया है। उनकी भाषा में तत्सम, तद्भव तथा देशी शब्दों का प्रचुर मात्रा में प्रयोग हुआ है।

उपेन्द्र नाथ 'हरक' ने नाटकों की कथा तथा देशकाल को देखते हुए भाषा को भी अपनाया है। उनकी रचना 'जय पराजय' की कथा इतिहास के राजपूतकाल से ली गई है, जिसके लिए नाटककार ने तत्सम शब्द प्रधान भाषा को चुना है, जो कि कथा को देखते हुए संगत लगती है। नाटककार ने पात्रानुसार भाषा में शब्द पैदा नहीं रखता है।

तद्भव तथा देशी शब्दों का स्वल्प प्रयोग मिलता है। शब्दों के ही शब्द जाये हैं जो सामान्यतः व्यवहार में लाये जाते हैं जैसे - तद्भव शब्दों में अपना, हाथ, अपरा, नींद, राप, दूध, जीप, मिट्टी, उमठियों, राज-काज, दिन, रात, किता, गिर, मुँह, चांद, काम, कोप आदि।

देशी में - ककड़, खोट, छकल, चक्का, फंकन आदि।

विदेशी शब्दों में भी कुछ हाल-हु उर्दू के शब्द जाये हैं जैसे नीलत, सुवर, पीलाक, गिरफ्तार, क़ाबूत, क़ादोर, बागीर, बिरताक, बिलबस्पी, निगाहें, ग़म, क़त्म, क़जानी आदि। विदेशी शब्दों का प्रयोग कथा की दृष्टि में तत्सम हुए कहीं भी नहीं हुआ है। तत्सम शब्दों के साथ अन्य शब्दों के जाने से भाषा में क्लिष्टता नहीं जाने पाई है।

हरक जी ने एक और कथानक के आधार पर तत्सम शब्द प्रधान भाषा को तो अपनाया है, परन्तु दूसरी ओर वे नाटकों की बिल्कुल साहित्यिक भी नहीं बनाना चाहते, जिसके लिए उन्होंने उर्दू, तद्भव तथा देशी शब्दों को भी अपनाया है। इस प्रकार उन्होंने जीत के कथानकों तथा बोलचाल की भाषा के बीच की दीवार हटाने का प्रयत्न किया है। आधुनिक समस्यामूलक नाटकों में नाटककारों ने भाषा को पाठक के करीब लाने के लिए बोलचाल की सरल तथा स्वाभाविक भाषा को अनिवार्यता का माध्यम बनाया है।

उपेन्द्र नाथ बरक ने 'हिन्दूर की होठी' तथा 'मुक्ति का रहस्य' में भाषा को सरल, स्वाभाविक, बोधगम्य तथा प्रभावपूर्ण बनाने का प्रयत्न किया है। इन्होंने पात्रों से निकल भाषा का प्रयोग करवाया है। नाटक में तत्सम व तदुपम शब्द के साथ सामान्य रूप से व्यवहार में लाये जानेवाले उर्दू तथा देशज शब्दों का भी व्यवहार हुआ है। उर्दू के शब्दों में जैसे :- बदायत, मुमकिन, तनखाह, बदनाम, लखार, ताल्लुक, यमीन, रज, तखदीर, छक, 'बारहास्त' गरीब, कठेरी, कयामत, बेतीफ, छक, नाबुल, रफ्त<sup>१</sup>। देशज शब्दों में गढ़बड़, हुन्नी, रिमफिम, छीद, छाठी, बफत, माछा, पूड़ी, हक्का, तांगा आदि व्यवहृत हुए हैं।

नाटककार ने कृतियों की समस्याओं को जन-जीवन की न करके वायुनिक शिष्टांत मध्यम वर्ग की बनायी है जिसके अनुसार लैंगी शब्दों का प्रयोग भी नाटककार ने करवाया जो कि स्वाभाविक लगता है।

उपेन्द्र नाथ बरक ने 'स्वर्ग की फलक' तथा 'लंबी दीदी' में भी वायुनिक शिष्टांत परिवारों की समस्याओं को विषय बनाया है। इन्होंने देशकाठ, पात्र, परिस्थिति को समझते हुए भाषा में शब्दों का चुनाव किया है। इनके पात्र तत्सम, तदुपम शब्द युक्त भाषा को अपनाते हैं, जिसमें शिष्टांत व्यक्तियों की भाँति उर्दू, लैंगी तथा देशी शब्दों का भी स्थान मिला है। नित्य प्रति व्यवहार में लायेवाले शब्दों की सुलझः रहा है।

नाटककार ने अपनी वाचिगत छाप भी नाटकों में पंजाबी शब्दों का प्रयोग कर छोड़ी है। लंबी दीदी में एक पंजाबी पात्र से पंजाबी शब्दों का प्रयोग करवाया है।

बारहासी, जार छाठी की छुराठ हत्ये हाँदी तो हम  
भी कभी तापकी तंग करने न लाउवे।

( लंबी० ६५ )

गोविन्द बल्लभ पन्त ने 'लंगूर की बेटा' में वायुनिक समय की समस्या का चर्चा किया है जिसमें नाटक की लोकप्रिय बनाने तथा पात्रानुसृत प्रदर्शित करने के लिए

- १- मुक्ति का रहस्य
- २- हिन्दूर की होठी

व्यावहारिक भाषा की महत्त्व दिया है । इनकी भाषा के शिक्षित मात्र तत्सम , तद्भव शब्दों के साथ-साथ अवसरानुसृत क्रीड़ी , उर्दू तथा देशज शब्दों को अपनाते चले हैं । साथ प्रयुक्ति वाले भक्त पात्रों के तत्सम तद्भव का अधिक प्रयोग कराया है ।

पुलिस के सिपाहियों तथा न्यायालय के कम दाता नाटककार ने पात्रानुसृत भाषा को कुंठवाया है, उनकी भाषा में तत्सम शब्दों का प्रयोग न के बराबर हुआ है । उर्दू-फारसी तथा तद्भव शब्दों को उनकी भाषा के अनुरूप प्रयुक्त किया है । नीचे

जब : मैं जी मायब की गिरफ्तारी और तलाशी का  
 हुक्म देता हूँ । ( कागज पर हुक्म लिखकर दस्तकृत  
 करता है ) मौलानास । तुम रिहा हुए ।  
 ( अंगूर० ६५ )

मौलाना राकेश ने अपने दो नाटकों के विस्तृत चित्रण शैली की समस्या प्रधान नाटक " जाये-जुमे " में रखी है । नाटक के पात्र आधुनिक विचारोंवाले तथा शिक्षित वर्ग के हैं जो शिक्षित व्यक्तियों के समान तत्सम, तद्भव शब्द युक्त भाषा को अपनाते हैं । साथ ही व्यावहारिक भाषा में प्रयुक्त होनेवाले क्रीड़ी उर्दू-फारसी तथा देशज शब्दों को भी महत्त्व देते हैं । नाटककार ने भाषा की छिपछिपता से बचाने तथा व्यावहारिक बनाने के साथ-साथ उसमें स्वाभाविकता लाने का पूरा प्रयत्न किया है । इस नाटक की भाषा पर नाटककार की अपनी भाषा का भी प्रभाव दिखाई देता है । पात्रों की मनोदशाओं का सफ़ल चित्रण करने के लिए कहीं तत्सम शब्दावली कहीं उर्दू की नवाकत और कहीं क्रीड़ी का प्रयोग हुआ है । मानसिक जातीयता में प्रयुक्त भाषा का उदाहरण प्रस्तुत है -

+ + + पर मैं निम्नतः- सुझाव है तीनों की  
 पर पर सुझाव और तु जाने पर उनका मन्त्र उढ़ाये  
 उनके काटने बनाये ----- ऐसी चीजें अब मुझे विस्तृत  
 बताइत नहीं है ।

( जाये० ५६ )



‘अमृत पुत्र’ में सत्यव्रत सिन्हा ने पात्र तथा परिस्थितियुक्त शब्दों का प्रयोग किया है। इनके नाटक में सिद्धांत वर्ग के सभी पात्र यों ही बोल-वाह की भाषा को अपनाते हैं, जिसमें तत्सम, तदुभय शब्दों के साथ कहीं-कहीं उर्दू और अंग्रेजी के शब्दों का व्यवहार भी होता है। परन्तु परिस्थिति तथा वातावरण की दृष्टि से पार्श्वों से पुरे-पुरे कान अंग्रेजी में बुलवाते हैं। नाटककार ने भाषा को सरल बनाने का प्रयत्न किया है, उर्दू तथा अंग्रेजी शब्दों का प्रसार है। कहीं-कहीं ठेसक पात्रानुसृत भाषा में शब्दों के प्रयोग<sup>में</sup> व्यावधान भी हो गया है वही अंग्रेजी के शब्दों का अधिक प्रयोग करनेवाली तथा उर्दू के सरल शब्दों को न समझनेवाली पात्री है ‘सबब’ तथा ‘तवारीख’ उर्दू के शब्दों को बुलवाया है, जो कि सटकता है। देशी शब्दों की भी स्थान मिला है जैसे ठिग, पारीवार, हुज्जे-हुजाव, गड्ड-गड्ड आदि कुछ नये शब्दों को चुना है।

सर्वेश्वर दयाल सजीना अपने नाटक ‘कहरी’ में पार्श्वों द्वारा उनकी भाषा विशेष को बुलवाने के पक्ष में है। इन्होंने ग्रामीण पार्श्वों द्वारा तदुभय तथा देशी शब्द प्रधान रूप से बुलवाये हैं। पुलिस कर्मचारियों से देख, तदुभय तथा विदेशी शब्दों का मुख्य रूप से व्यवहार करवाया है। नेता पार्श्वों द्वारा तत्सम शब्द प्रधान भाषा को महत्व दिया है। नाटककार ने पार्श्वों के स्तर पैर काठ की दृष्टि में रखकर शब्द योजना की है। इसकी नाटक कार ने यथार्थ से बौद्धिक जनता की चेतना के प्रसार के उद्देश्य से रचा है, जिसके लिए साधारण बोलचाल के शब्दों का प्रयोग नाटक की लोकप्रिय बना रहा है।

एक स्थल पर जब के कान की नाटककार ने देशी ही भाषा में प्रस्तुत किया है देशी न्यायालय में मिलती है। इसमें उर्दू-कहरी के शब्दों की अधिकता है और तत्सम शब्दों की अत्यल्पता है -

शिपाही, सार्वजनिक संपत्ति चढ़ाने के आरोप में इस जीत की दफा स्वतन्त्र जीरी के जमीन दो घात सस्त कैंद की तथा ही जाती है। साथ ही पांच सौ रुपया जुर्माना। न देने पर द: महीने की कैद बायसकत।

(कहरी, २८)



‘छोटन’ में नाटककार ने नाटक की समस्या आधुनिक यांत्रिक जीवन से ली है।  
 जिसके लिए व्यावहारिक तथा सरल भाषा को महत्व दिया है जिसमें तत्सम,  
 समुच्च शब्दों की प्रधानता दी है। उसके साथ रोजमर्रा वाले क्लीबी, उर्दू तथा  
 देशी शब्दों की रक्खा है। नाटक में ली पात्रों ने एक सा ही शब्द प्रयोग किया है।  
 परिस्थितिवश कहीं-कहीं शब्दों के बयन में भिन्नता आ गयी है। हिन्दू पात्र  
 द्वारा मुसलमान व्यक्ति की मकल बनाते हुए उर्दू के शब्दों को बुलवाया है -

( नकल करते हुए )

----- मिया किशोर, यह छड़ी मेरे उस्ताद के उस्ताद  
 बम्मी साहब की है, बम्मी साहब ने इससे मेरे उस्ताद  
 छड़ी लम्बर साहब को तैयार किया, फिर मेरे उस्ताद  
 छड़ी लम्बर साहब ने इससे मुझे तैयार किया और  
 मिया किशोर, अब इसी में मुझे तैयार करना कि तु भी  
 जाने चलकर मेरे उस्ताद की तरह और मेरी तरह इस  
 छड़ी के भिजाव की रीतिन सीमा ---- अब न रहे उस्ताद,  
 न रहा छड़ी का कुमाना, + + +

( छोटन १६ )

एक दृश्य में हुम्मीवाले के कमरे को नाटककार ने यथार्थ रूप में प्रस्तुत किया है।  
 जिसमें तत्सम तथा विदेशी शब्दों की प्रधानता है -

हुमहुमी की आवाज़ : नगर के नागरिकों, नगर के  
 नागरिकों, लाफ्फा होठियार किया जाता है कि  
 जान-भाठ का क़तरा है। जो जहाँ सड़ा है वहीं सड़ा  
 हो जाये, सड़ा हो तो बैठ जाये, बैठ हो तो छैट  
 जाये। चारों तरफ़ है क़तरा का क़तरा है। उसकी  
 कोई भी रुकट हो सकती है। सामान की कमी के कारण  
 घर बीच-ठाकन लगाकर, राखनकाई दिताकर तरीकें --  
 जान-भाठ का क़तरा है।

( छोटन १६ )

‘सिद्धमूढा’ नाटक की भाषा को नाटककार ने संविदनाओं से जोड़ा है और उसकी व्यावहारिक रूप दिया है। शिष्टांत वर्ग के द्वारा जोड़े जानेवाली भाषा को अपनाया है। जिनमें औड़ीय के सरल शब्दों तथा उर्दू के भी नित्य प्रयोग में जानेवाले शब्दों का चुनाव किया है। नाटककार ने कृति की पृथ्वीय साहित्य से दूर न जाने के लिए शब्दों का सरल तथा स्वाभाविक प्रयोग किया है। तद्भवतः शब्दों की अपेक्षाकृत उत्पत्ति है।

‘युगे युगे क्रान्ति’ में विष्णु प्रसाकर ने तीन पीढ़ी के पात्रों को रखा है। जिनकी भाषा की भी उनके युग के अनुरूप प्रदर्शित किया है। नाटककार ने तब पीढ़ी के पात्रों से व्यावहारिक भाषा को तो चुनवाया है, जिनमें तत्सम, तद्भव तथा देशज शब्दों का प्रयोग करवाया है। पुरानी पीढ़ी के पात्र उर्दू के शब्दों का प्रयोग करते हैं पान्थु औड़ीय के शब्दों की महत्त्व नहीं देते क्योंकि वे इतने शिष्टांत नहीं हैं। मध्यम पीढ़ी के पात्र कुछ औड़ीय शब्दों को बोली हैं। आधुनिक युग के पात्र तब से अधिक औड़ीय शब्दों की व्यवहार में लाते हैं, क्योंकि उनकी नाटककार ने पारम्परिक सभ्यता से प्रभावित भी प्रदर्शित किया है। परिस्थितिनुसार कुछ संस्कृत के शब्दों को भी स्थान दिया है। विवाद के दृश्य में कुछ संस्कृत के शब्द जोड़े गये हैं। इस प्रकार का शब्द प्रयोग नाटककार ने प्रत्येक पीढ़ी के पात्रों में भिन्नता प्रदर्शित करने के लिए किया है।

इसकी नाट्ययण भाषा ने शिष्टांत वर्ग के पात्रों द्वारा तत्सम भाषा की महत्त्व दिखाया है। नाटककार ने औड़ीय तथा उर्दू के शब्दों को भाषा में अधिक स्थान दिया है। विदेशी शब्दों में ऐसी शब्दों की अधिकतर रक्ता है, जिनको प्रत्येक वर्ग का पात्र समझ सकता है। विदेशी शब्दों में औड़ीय के बाइफ, डॉर, टेम्प्रेर, फीवर, कैक्ट, फायरिंग, कार्टिस्ट, नाई, ज्यूटीफुल, कार्ट, पीटिंग टाइम, एन्जीविशन आदि नित्य प्रयोग में जानेवाले शब्द आये हैं। उर्दू में मस्जिद, ताज्जुब, रीठनी, सामलाह, तारीफ, लुहार, हफिफाक, हरीफ, लाज्जाब, बीज, कामयाब, बेख, बदामीबी जैसे शब्दों की स्थान मिला है। तत्सम, तद्भव शब्दों के साथ स्थल-स्थल पर देशज शब्द भी व्यवहृत हुए हैं। नाटककार ने नाटक की भाषा

की सुवीध और बन-सावान्य की समझ के योग्य बनाने के लिए व्यावहारिक शब्दों का प्रयोग किया गया है, क्योंकि भाषा में साहित्यिकता उठाने पर अभिनय में दुरुहता कृत्रिमता आ जाती है और दर्शक नाटक का आनन्द नहीं उठा सकता है।

पुरेन्द्र काँ की कृतियों "सैतुबंन" तथा "नायक सलनायक विदूषक" में तत्सम शब्दों का आधिक्य है। नाटककार ने ऐतिहासिक कथावस्तु तथा सांस्कृतिक वातावरण के अनुरूप तत्सम शब्दों की प्रयोजनता दी है। उर्दू के गिने-बुने शब्दों का जिसमें बेहद नसरे, पैतरा, साबित, काँ जैसे शब्द जाये हैं। तद्भव शब्दों में काम, हाँठो, कानों, बर, हाथ, व्याह, भीस, सन, घुर, साँसों, सेत, रात, पानी, नित्य व्यवहार में जानेवाले शब्दों को रखा है। देशज शब्दों का भी कयल किया है जिसमें घरारात, बागी, चौकी, रडिया, लार्ड, टीकरी, भाला, झुहा, चौपट जैसे शब्द व्यवहृत हुए हैं।

नाटक में तत्सम शब्दों का बाहुल्य होने के कारण नाटक में साहित्यिकता आ गयी है जो अभिनय की दृष्टि से अस्वाभाविक लगती है। लगातार क्लिष्ट शब्दों के प्रयोग से नाटक में नीरसता भी आ गई है।

मणि मयूकर में "रस गंधर्व" में पात्रानुसार तथा परिस्थितानुसार शब्दों का चुनाव किया है। इनके पात्र व्यावहारिक तथा बन साधारण की भाषा का प्रयोग करते हैं, जिसमें सभी प्रकार के शब्दों का मिठा-जुठा रूप है। ऐलक पात्रों की साहित्य का ज्ञाता विहारी हुए नाटककार ने तत्सम शब्दों को उसके द्वारा बुलवाया है।

- ऐलक : संपूर्ण राज्य में बसन्तीत्सव की तैयारियाँ हो रही हैं। बाराँ और कितना उत्साह, कितना आनन्द है। बन-उपवनों में नाना प्रकार के पुष्प खिले हैं। शीतल, सुवासित फलन ने स्त्री-पुरुषों को उशी भाँति उन्मत्त बना दिया जैसे कामाधिक्य ने तरु-छताओं के सौन्दर्य को। किंतु प्रकृति की इस मनमोहिनी छीला में मेरा चित व्याकुल है। चिन्ता की मन्द-मन्द ज्वाला में कुल्ल रहा है।

(रस० २१)

बादुगर की भाषा तथा रैडियों की भाषा को नाटककार ने सामान्य

भावों की भाषा से भिन्न रहा है। उसी नाटककार ने उर्दू-फारसी, तद्भव संस्कृत, देवनागरी, तत्सम एवं काठिया-मुल्ला प्रयोग किया है।

बादुर की भाषा में नाटककार की उच्च व्यक्तता के लिए -

- अः ( अक्षर ) हनुपुरी का तैल, काठी कीठ का बादुर,  
का ठै तैल के तैल को कादुर । वै काठी कलम काठी, तैल  
बन न जाये काठी । तो ताहिबान, बजाहये, बजाहये एक  
हाथ की ताठी । ऐसा ठै कि ताठी की ताबाबु कासमान  
है फुटी है । देखिए, देखिए, मेरे हाथ में यह फलकारी  
कूटी है, मागो जम-राम-जम है मेरी दुई तबीकी बूटी है---।

( एप० २० )

प्रार्थना में नाटककार ने संस्कृत के शब्दों का भी प्रयोग कराया है जो कि सम्भाव्य नहीं लगा है। अंग्रेजी के सरल शब्दों को भी यथास्थान अपनाया गया है।

नाटककार ने नाटक की लोकप्रिय तथा जीमिव के योग्य बनाने के लिए भाषा की लिखित शब्दों से बचाया है तथा जनता के योग्य के योग्य बनाया है।

### लिखित शब्द

नाटकों में लिखित शब्दों का प्रयोग नाटककारों ने भिन्न-भिन्न परिस्थितियों में किया है। भाषा की अभिव्यक्ति में तबीकता लाने के लिए भी इनको स्वीकार किया है।

जीम में लिखित शब्दों के लिए तथा मुकताब में लिखित शब्दों द्वारा भाषाभिव्यक्ति की गई है। उदाहरण -

- बी० २० - ठै बाण्डाठ पापी । ( बी० ३२ )

- फूँधी -- + + बस खरदार ! गुजाम ! पाजी !  
कमठौरी की नीचड़ बगलाता है । (पुर्वा० ३२)
- पाषाणकद : + + + कु के वनन है यो दुर कुरी । खीच है ।  
(धन्व० ६८)
- कृपा : पीठे मुँह की छायेन । ( तजात० १०५)
- लोखी - सु है धार कलम कस्तारि । ( उलट० ८०)
- + + + वही पतारि है छतारि । ( बकरी ५०)
- + + + मंडोवर के नादरीय कीड़े, नीच, पापी, नरायन !  
(वय० १४)
- + + + उत्तु के पट्टे, वहाँ की पातारि दुक पर की  
पड़ गयी । ( भाषा० ४३)
- + + + बदमास, कमीने जवान छड़ाता है । ( युनि० २६)
- तुम ही तो लकीर की कड़ । दूर ही नादरी कुरी । ( रदा० ०६)
- + + + मुफ्तखोर लकीर का । ( कौणार्क ३१)

क्रीच के अतिरिक्त पुष्पा में भी अतिरिक्त शब्दों की पाव के अर्थों को प्रकट करने के लिए प्रयुक्त किया है । अधिकारितः क्रीच निम्न पुष्पा की अभिव्यक्ति में अतिरिक्त शब्द जाये हैं । वे -

- कियावा । पिछापी ॥ पट वा, ( लम्ब० १५८)
- कट, पट, दूर ही, धिरवापवाली, देखीपी, कुलन, नीच ।  
(पुर्वा० १२६)
- + + + वे पतित, वे नीच, वे नरायन ! ( लम्ब० ८३)

- + + मेरे सामने उस कम्बल कानून का नाम फिर  
व ठेका + + । (भा.स. ०५६४-२५)
- + + कम्बल कहीं की । (का.सि. ०५५)
- माने व पीछिए, सुनत है । (सु.सि. ० ११६)
- + + + सुनार हलधारे । जब करता है । (सु.स. ०६३)

और व बिम्बा के स्थलों पर पीछित होनेवाला व्यक्ति जब अधिक  
कष्ट होता है तो कष्ट रोमांच व्यक्ति की प्रकृति करता है ।

- + + + उस गदगा उझाड़ ती देखने नाहीं कीन । (उ.स. ०१०८)
- + + + उन कुं जीनों ने आरा राज्य किछ लिया ।  
(का.सि. ० ४६)
- निर्दोष । ममप !! कीच !!! (सु. ० २८)
- + + + मार छाछा कमाना ने शक्तिमा टूट गई हैं । (सि.स. ०६५)
- + + + उस समझी इन नीचों का दासत्व योगना पड़ना । (नी.स. ०२१)

कमी-कमी उत्साह के साथ व विपत्ती के छिड़ कष्टाव्य व्यवहार  
में लाये गये हैं । उत्साह के साथ जहाँ शीघ्र तथा घृणा का भाव मिश्रित है, वहाँ  
मुख्य रूप से ये प्रयुक्त हुए हैं ।

- + + + उन कुम्ह बाँहाह यवनों के रुधिर से हम का तल  
अपने फिकारों का तपीन न कर लेंगे + + । (नी.स. ० २४)
- + + नीचों के साथ व अन्ध का अधिकार बड़े जाने है  
जी मुक्त होता है + + (ब.स. ००५)
- + + लेकिन उस नीच मानर बाहुक्य के जाने घुटने न  
होने । (की.स. ० ५३)

- कहाँ है वह निर्वन्धी दूर राठीर ? ( कथ० १४४ )

कभी-कभी हास्य व्यंग्य में प्रायः मित्रों के बीच भी अपहर्षकों को बाँटा गया है। इसी उद्धृति का प्रहार सीधे न करते अपहर्षकों के माध्यम से करते हैं, बिनाका प्रभाव अधिक तीव्र हो रहा है।

- + + काव कही देखें में तो फारसुटी लह है। ( उडट० २९ )

- + + एक तो बुद्ध ही यह सब पीछिया के ताऊ, + + ( भारत० २२८ )

- यह भी बुल्लू में उल्लू हो गए। ( उपम० ६६ )

- यह हुज्जिन ! + + + ( श्रीचन्द्रा० ३५ )

- बी पेट, बुद्ध में तो काँएनगिद पेट भरती हैं। ( जज्जात० १०० )

प्रेम के भाव में भी अपाठम्य की स्थिति को सजीव बनाने के लिए अपहर्षकों को महत्व दिया है।

- देखो दुष्ट की, मेरा हाथ बूझकर भाग गया, + +  
कौरे हलिया कहाँ बिना है ? ( श्रीचन्द्रा० २२ )

- + + + उतना ही तुम मानते हो, निक्कुर !  
( बि० ४९ )

कुछ स्थितियों में परचाताप करते हुए पात्र स्वयं को अपहर्षकों द्वारा कोता है वे -

- मैं पातडी, पापी, बिडापी, कायर, आगा, सब बीकर हो क्या करेगा। ( रत्ता० १०३ )

- काव में माँ होकर भी ठाकन हो गयी। ( कथ० १२७ )

- मेरे ऐसे पापी के पुणा नहीं करते हो। ( भारत० २५४ )

- मैं ही वह कठोर, पापी, निर्वन्धी तुम्हारा फिदा हूँ + +  
( जीणाई ६४ )

- मैं नीच हूँ, पतित हूँ, देश प्रीतिणी हूँ + . + . +

( अथ १६ )

अशिष्ट शब्दों द्वारा भावामिष्यिक की सैली हिन्दी के प्राचीन नाटकों में अधिक है । अशिष्ट शब्दों का यह प्रयोग नाट्यकारों के संस्कारों तथा शैक्षिक स्तर अधिक उच्च न होने के कारण भी हुआ है । इसी तुलना में आधुनिक नाटकों में इसकी दिन प्रतिदिन कल्पता होती जा रही है, क्योंकि नाट्यकारों के शैक्षिक स्तर में भी परिवर्तन आ गया है तथा वे औपचारिकतावाद भी उनकी अधिक प्रयोग में लाने के पक्ष में नहीं है ।

नाटकों में शिष्टित तथा अशिष्टित वर्ग के पात्रों के अनुसार भी अशिष्ट शब्द प्रयुक्त हुए हैं । शिष्टित वर्ग के पात्रों से, सम्य प्रकृति के पात्र होने के कारण अशिष्ट शब्दों को कम बुलवाया है, जो अशिष्ट शब्द प्रयुक्त हुए हैं उसमें अश्लीलत्व न लाने की कोशिश की गई है । उदाहरण -

- ( उपेक्षा से ) गंदे, गंदार, चौर और बदमाश ।

( लीला ० ३३ )

- + + जितने नाचते बादमी तुम हो + + +

( लीला ० २० )

- जाने दीजिए, कुर्बान है । ( मुक्ति ० १११ )

- + + सुल्तान हत्यारे । अब बनता है ।

( अन्त ० ६६ )

- बहुत पापी है । ( तिष्ठ ० १४ )

- यहाँ एक घुमिया बसते हैं ? ( ककरी ४६ )

- नानिसेन्स ! ( माया ० १६ )

- तुम्हें क्या बदमाश नहीं लगता ? ( डीएन ० ४० )

- मार डाला बदमाशों ने चिट्ठियाँ टूट गयी । ( विंदूर ० ६५ )

- धुप रह जायिनी । मैं तेरे कोई भी शब्द नहीं सुनना चाहता ।  
( अंगूर ० ४६ )



- वे बड़े कट्टर है । ( युगो ४७)

- + + + साढ़े तीन रुपये है ठिये कम्बल में, + + +  
( स्वर्ग ७३९)

शिक्षित वर्ग के लोग कुछ गिने चुने की अतिष्ट शब्दों को अपनाते हैं जो कि उपर्युक्त कानों में जाये हैं । अशिक्षित पात्रों के अतिष्ट शब्दों में अश्लीलत्व अधिक है तथा वे नयी नयी अतिष्ट शब्दों को गढ़कर भी प्रयोग में लाते हैं । उदाहरण -

- मंहुवाँ ने कैसी भीड़ लगा रखी है । ( काशी ७४)

- जा रे टुन्डुवाँ, ( काशी ७४६)

- कहा रहा तारु बेल्हानी न करेयी । ( उट ७८७)

- बोहिये । + + + ( बीचन्द्रा ३८)

नाटकों में स्त्री-पुरुषों द्वारा प्रयोग में लाये गये अतिष्ट शब्दों में भी भिन्नता है । कुछ ऐसे अतिष्ट शब्द हैं जिनका प्रयोग स्त्रियों ने ही किया है जैसे -

- मंहुवाँ ने कैसी भीड़ लगा रखी है । ( का० रा० ७४)

- बोहिये ! और घुसने बड़े कारखाने पर बेल्हवाई परले छिरे की ।  
( बीचन्द्रा ३८)

- की कलिया कहाँ दिया है ? ( बीचन्द्रा २२)

कुछ अतिष्ट शब्दों का प्रयोग पुरुषों ने किया है जैसे -

- नहीं साठे तु भेड़िया है । ( बकरी ४८)

- ओ बुवापिठ, नक कराम । ( दुर्गा ११०)

- उलू के पट्टे । ( माया ४३)

- तैरे हिसाब से यहाँ सब भुति बसते हैं । ( ककरी ० ४६)
- मुफतखोर कहीं का । ( कौणार्क ३९)
- हे तैरी यह हिम्मत । हरामी पिल्ले । ( यु० २६)
- यह जोर तो बड़ी छावि निकली । ( ककरी २६)

अशिष्ट शब्दों के व्यवहार में, भारतीय के नाटकों में अशिष्ट शब्द बरतीकृत्य छिपे हुए भी प्रयुक्त हुए हैं । इन शब्दों के स्थान पर अन्य शब्द भी प्रयुक्त हो सकते हैं । प्रताप नारायण मिश्र ने इनको कुछ कम स्थान दिया है । इन दोनों की तुलना में प्रताप के नाटकों में इनका अधिक्य है । इनके नाटकों में निम्न वर्ग के बजाय उच्च वर्ग के पात्र अशिष्ट शब्द अधिक प्रयोग में लाते हैं । इन अशिष्ट शब्दों के अधिक्य का कारण क्रीम तथा पुणा पूर्ण स्थलों की अधिकता है ।

बी०पी०बी०वास्तव के उठ केर नाटक के सभी पात्र बीडित एवं व्याकुल हैं, जो मुँकताहट में अशिष्ट शब्द कफर ही संतोष प्राप्त करते हैं । दूसरा निम्न, अल्प व अशिष्टित पात्रों की अधिकता के कारण इन शब्दों की परमार है ।

उदयकर मट्ट की किडोहिणी बम्बा व बड़ीनाथ मट्ट की दुगाविली , गोविन्द बल्लभ मट्ट की ' कुर की बेटा ' रचनाओं में इनकी अल्पता है । अत्यधिक क्रीम व पुणा में अशिष्ट शब्द जोड़े गये हैं । शत्रुघ्न त्रेनी के नाटक व रामचन्द्र बेनीपुरी का नाटक ' बम्बपाठी ' भी अशिष्ट शब्दों से लूता नहीं है । क्रीम, पुणा व लोक के पात्रों में ये शब्द मुख्यतः आये हैं ।

उत्तमी नारायण मिश्र के पात्र सिद्धित वर्ग के हैं, अतः नाटककार ने उनके वर्ग को देखते हुए अशिष्ट शब्दों को कम महत्व दिया है । इनकी तुलना में अरु ने पात्रों की उग्र प्रवृत्ति को देखते हुए अशिष्ट शब्द अधिक बुलवाये हैं। क्रीम, पुणा व निम्न के प्रयोगों में इनकी रता है ।

कादीश बन्धू माधुर ने अतिष्ट शब्दों की बहुत कम अपनाया है। मोहन राकेश भी इन शब्दों के द्वारा भावों को प्रकट करने के पदा में कम रहे हैं। काशी की रानी में बुंदावन ठाठ बना ने लगभग हर वर्ग के पात्रों द्वारा अतिष्ट शब्द सुझाये हैं।

वायुनिक नाटकों में भी ज़ीव व पुण्डा के वाचिक्य की अतिष्ट शब्दों द्वारा व्यक्त किया है। सत्यजित सिन्हा के 'अमृत पुत्र' नाटक में सिद्धांत वर्ग के पात्रों द्वारा भी भावों में स्वाभाविकता लाने के लिए इनका प्रयोग कलावाया है।

'श्री युगे क्रान्ति' में विष्णु प्रभाकर ने दक्षिणानुशी विकारों वाले पात्रों द्वारा तनावपूर्ण स्थितियों में अपशब्दों को सुझाया है। ज़ीव की अतिशयता में अतिष्ट शब्दों का व्यवहार कराया है।

कुछ नाटकों में नाटककारों ने अतिष्ट शब्दों की बहुत कम महत्व दिया है। उज्ज्वी नारायण ठाठ के 'माया कैवट' में 3, 4 स्थल पर ये शब्द आये हैं। विपिन कुमार के 'डोटन' में एक स्थल पर 'कनाडा' शब्द आया है। पुरेन्द्र काँ ने तो इन शब्दों की कहीं भी नहीं अपनाया है।

इन वायुनिक नाटकों की ठीक है छत्तर मणिमयुकर ने अपनी नाटक 'रस गंधर्व' में अतिष्ट शब्दों की भरमार की है। स्वर्ण नाटक की कौटिक का लाने के कारण भी इनके नाटक में ये विविधता आ गयी है। अतिष्ट शब्दों में वरहीकृत्य भी मरा है। जो वायुनिक नाटकों के विपरीत प्रवृत्ति की प्रदर्शित कर रहा है।

### वन्द्यास शब्द

नाटककारों ने किसी-किसी पात्र द्वारा ऐसी शब्द का अधिकतम प्रयोग कलावाया है, जो उसकी जुबान पर बड़ गया है। ऐसी शब्द, वन्द्यास

शब्द के रूप में प्रयुक्त हुए हैं। नाटककारों के सम्पादन शब्दों के प्रदर्शन में भी ऐसी ही निम्नता दृष्टिगोचर हो रही है। कुछ ही नाटककारों ने इन शब्दों का चयन किया है।

‘जैर नगरी’ कृति में मात्स्येन्दु जी ने महन्त पात्र द्वारा ‘बन्वा’ शब्द का प्रयोग कराया है, जो साधुजी की सम्बोधन प्रवृत्ति की प्रकट कर रहा है।

- बन्वा नारायण दास । ( जैर० ५ )
- बन्वा गौबरधन दास । ( जैर० ६ )
- बन्वा बहुत लोभ मत करणा । ( जैर० ६ )
- देख बन्वा, पीछे पड़ता हूँ । ( जैर० १३ )

‘भी बन्धावली’ में लखी पात्रों द्वारा ‘एही’ शब्द प्रवृत्तियों की भाषा ऐसी के दर्शन कराने के लिए रहा है। मात्स्येन्दु ने साथ ही पात्रों के व्यक्तित्व भाव की प्रदर्शित करने के लिए भी यह प्रयोग हुआ है, परन्तु निरंतर ‘एही’ शब्द का प्रयोग निम्नता भी प्रकट कर रहा है।

- पर एही । अब कोई रोग हो तब न ? ( भीबन्धा० ११ )
- बाह एही । क्यों न हो , ( भीबन्धा० १२ )
- एही ! तु धन्य है, ( भीबन्धा० १५ )

‘बन्धावली’ में कैलीपुरी जी ने पात्रों की परस्पर अनिच्छता की व्यक्त करने के लिए ‘है’ शब्द का अधिकतर व्यवहार कराया है। ‘है’ शब्द वाक्य के प्रारंभ तथा वन्त दोनों ही स्थितियों में प्रयुक्त हुआ। वाक्य के वन्त में ‘है’ का प्रयोग तीव्रता प्रकट कर रहा है तथा आरंभ में प्रयोग वन्त तीव्रता की व्यक्त कर रहा है।

- तु चुप नहीं होती है ( बन्ध० १० )
- क्यों नहीं बाधनी है । ( बन्ध० १४ )

- हाँ है, इसे ही पीकर देवता बमर हुए । ( दश० १८)

\* दशरथ मन्थन \* में काशीस बन्धु माधुर ने संस्कृत नाटकों की शैली को अपनाया है । पात्रों द्वारा संस्कृत नाटकों के समुदाय संबंधीय शब्दों का निरंतर पात्रों के व्यवहार कायाया है । जैसे -

- राज्य । ज्य में अन्तिम वाङ्मयिता देता हूँ । ( दश० १९)

- कति सीछिए राज्य । (दश० २१)

- कार्यपुत्र काफ़ी मुक़े ही बुलाया ? ( दश० २५)

- हाँ कार्यपुत्र । (दश० २६)

\* उधरों के रावसंघ \* में सम्मानपूर्वक \* देवि \* शब्द का प्रयोग स्त्री पात्रों के लिए करवाया गया है । मोहन राकेश ने यह शैली संस्कृत नाटकों से ली है ।

- हाँ देवि । (उधरों ०३७)

- रदाक मुक़े जानी हैं, देवि । ( उधरों ०३७)

- हुआ कुछ नहीं देवि । (उधरों ०३८)

\* नायक सत्तायक विदूषक \* में फ़ौरन्ड कर्मा ने छोटे पद पर काशीन पात्रों द्वारा उच्च पदवाले पात्रों के लिए श्रीमान \* शब्द को बुलाया है । यह प्रयोग नाटककार ने छोटे पद पर काशीन पात्रों की प्रवृत्ति की दृष्टि में उाने के लिए किया है ।

- नट : प्रस्तुत हूँ श्रीमान । ( पु० ४६)

- प्रणाम श्रीमान । ( पु० ४६)

- क्वाळिनी का पता, श्रीमान । ( पु० ४७)

\* उठट फेर \* में फितरत ली नाम का अस्त्यवादी पात्र अपनी बात पर विश्वास करवाने के लिए कलम फुरान की \* शब्द का प्रयोग करता है । इन शब्दों

के प्रयोग की पात्र की जायत भी कम नहीं है वह आवश्यक-तया अनावश्यक सभी स्थलों पर उनका प्रयोग करता रहता है । नाटककार ने पात्र के चरित्र को उभारने तथा हास्य की दृष्टि के लिए मुख्यतः ये कथ्यावयव रखे हैं ।

- कलम कुरान की मैं छिप्टी साहब का बखली हूँ । (पृ० १९)

- कलम कुरान की मैं तो धुबुर साही साथ छोटन जास्ता  
ही नहीं । ( पृ० २१)

मजावर पात्र द्वारा" मने" शब्द का प्रयोग नाटककार ने हास्य की दृष्टि के लिए भी किया है ।

- मने दुई बात है काब होइ ही । ( पृ० ४१)

- मने के होइ ही ( पृ० ४४)

- मने निरे बैठ ही । ( पृ० ४४)

" क्यों दीदी" में क्योंही नामक पात्री अपनी बात का प्रमाण देने के लिए बड़ों का नाम लेती है, जो उसकी जायत में शामिल हो गया है ।

- उमारे नाना की कहा करते थे, नौकरों को गया साफ  
धुबुरा रहता बाहिर । ( पृ० ३४)

- नाना की कहा करते थे - धुबुराया स्त्री का गहना है (पृ० ३६)

- नाना की कहा करते थे - बही-बड़े जीर बाट ( पृ० ४०)

इस तरह का प्रयोग नाटककार ने हास्य उत्पन्न करने के लिए भी किया है ।

रबु पात्र द्वारा" स्वर्ग की मालिक" में छेकिन मार्ड साहब शब्दों को नाटककार ने पात्र की विरोधी प्रवृत्ति को प्रकट करने के लिए रखा है ।

- छेकिन मार्ड साहब, मैं अब बाकसी बात नहीं मानी । (पृ० ६)

- + + + छेकिन मार्ड साहब --- ( पृ० ८)

‘ तिष्ठ बट्टा’ में मुद्राराक्षस ने ‘ दरजस्त’ शब्द का प्रयोग देव पात्र की तादत की प्रकट करने के लिए रखा है -

- दरजस्त में तुम्हारे बारे में तोक्नी लगा पा - ( पृ० ६६ )
- डाक्टर दरजस्त सच्चाई समझ गया पा । ( पृ० ६७ )
- + + + दरजस्त की चिन्ता एक गौरी छार्ह है । (पृ० ८८)

निम्न वर्ग के पात्रों के मन में उदासीनता की वृत्ति ही बन जाती है, जिसके कारण वे अपने कथनों में उच्चवर्ग के पुत्र, सरकार आदि सम्मानसूचक शब्दों को अधिकतर व्यवहार में लाते हैं । निम्नतर इन शब्दों का प्रयोग करते हुए इन पात्रों की एक तादत ही बन जाती है या वह शब्द मुँह पर चढ़ जाता है । इस प्रकार के शब्द प्रयोग की प्रवृत्ति नाटकों में भी है ।

- सलाम हुजूर । ( उलट० ४८ )
- हुजूर पुन ठीन जाए ( उलट० ४९ )
- आप बड़े ठीन हैं हुजूर । ( बकरी २५ )
- सरकार स्मारी रानी है । ( कर्त्तवी० ३९ )
- + + + सरकार ही बतलाये । ( कर्त्तवी० ३३ )
- नमस्ती साहब ! ( बादा० ७ )
- सच्चा साहब ( बादा० ८ )
- वह ठिये जा रही हूँ मेम साहब । ( लंबी० ३९ )
- मेम साहब , मैं शाव की खाना ----- ( लंबी० ६९ )

मुसलमान पात्र द्वारा ‘ बनाव’ शब्द का प्रयोग करवाकर नाटककार ने मुसलमान की कथन शैली को उभारा है -

- कभी कनाब कसील साधव । ( उलट० १० )

- कभी कनाब । ( उलट० १२ )

- कभी कनाब, यह क्या कलौ है आप ? ( उलट० १२ )

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, कादीश चन्द्र माथुर, गुरेन्द्र कार, रामबृत्त बेनीपुरी,  
जी० पी० श्रीवास्तव, उपेन्द्र नाथ अक्ष, फुलारादास, सर्वेश्वर दयाल सतीना,  
लक्ष्मी नारायण ठाकुर तथा मोहन राकेश ने ही अपने- अपने नाटकों में अम्यात  
शब्दों की विशेष उद्देश्य है प्रयुक्त किया है ।

### पुनरुक्त शब्द

पुनरुक्त शब्द का अर्थप्राय उन शब्दों से है जिनकी आवृत्ति हुई  
है । कई तथा रचना की दृष्टि से ये बहुत महत्वपूर्ण हैं । शब्दों की पुनरुक्ति  
है शब्दों का अर्थप्राय बदल जाता है । नाटकों में पुनरुक्त शब्दों की विविधता  
मिलती है, जो नाटककारों की उँची के दर्शन करा रही है ।

(१) पुनरुक्त शब्द : - शब्द शब्दों की पुनरुक्ति है कहीं-कहीं शब्दों  
का कभी-कभी है है कभी-कभी - ग्राम-ग्राम का कभी-कभी कभी-कभी है किया गया है ।  
इस कोटि के पुनरुक्त शब्द नाटकों में काफी व्यवहृत हुए हैं । उदाहरण-

(क) - टुकड़े-टुकड़े ही गया । ( अम्ब० २६ )

- कभी-कभी ग्राम-ग्राम जाकर एक बड़ी पैना रख करती है ।

(रत्ना० ६२)

- यों ही नित्य ही दर-दर डोलत फिरें । ( श्रीचन्द्रा० ४८ )

- कभी-कभी दर-दर बटकाकर मेरा जीर व्ययान न कीजिए ।

(वि०व० ७६)



- पिस्तो में युग-युग बीसती रहूँ । ( शपथ ३१ )
- इसके रोम-रोम में कैद हो जाता है । ( रस० ३६ )
- रुन-रुम गली-गली कौने-कौने पर्यटन करेंगे । ( स्तब्द० १३६ )
- काह-काह पत्थर और शिलारं ( पठार० ८८ )
- औरों में एकदम कण-कण होकर बिखरना --- ( मैतु० २२ )
- विश्व भर में स्थान-स्थान पर वात्स्याञ्ज है । ( व्यात० ८३ )
- स्थान-स्थान की ठीकरें तानिवाले + + ( स्वर्ग ०१३ )
- स्थान-स्थान पर ये पृष्ठ रवेद कणों से घिरे हुए हैं ( बाबादृ० ११२ )

(ख) कई बार संज्ञा शब्दों की पुनरात्मिक अभिव्यक्ति कई की अभिव्यक्ति के लिए हुई है जैसे -

- बात-बात में जवाब देंगे । ( मुक्ति० १२६ )
- पानी-पानी हो रही है । ( उष्य० ४६ )
- रूपी तो कलम कुरान की कलम-कलम पर मिलते हैं । ( उलट० १६ )
- उसके बीड़-बीड़ छिछ उठे हैं । ( शपथ० ५० )
- पिपाई की गली-गली में मेरी जात्मा बसती है । ( जय० ८६ )

(ग) कुछ या सब कई ठीक दूर भी संज्ञा शब्दों की पुनरात्मिक की गई है -

- तो तुम बरसात की तोड़कर पृथ्वी की चूड़ी-चूड़ी कुछ डाढ़ो । ( शपथ० ३३ )
- मगवान लुट्टीर के निवास स्थान का कौना-कौना जाहोजित कर दो !! ( जय० १५ )
- उनकी मयादिन जन-जन का नम मोखती रहे । ( दह० ४४ )

- जब लक्ष्मीय का होने पर उज्जयिनी में बार-बार पिलाही मनायी गयी ।  
( हेतु० १६ )
- नारियाँ द्वारा तयागत का सम्बन्ध बार-बार में ही नहीं, दूर-दूर  
देशों तक फैलकड़ फैलेगा । ( सम्ब० ११४ )
- बन्ध-बन्ध मुझे भारत का पार्श्व फिरे । ( मास्तुब्बा० ४६ )

(घ) कहीं पर वर्ग विशेष की उग करने के लिए पुनरुक्त शब्द अपनाये गये हैं -

- मनुष्य-मनुष्य है ( जु० ६३ )
- बरगद, बरगद है बैटा, पीपल पीपल, रेंड । ( बकरी ३६ )
- मीजन-मीजन है । ( ना०ख०वि० ६६ )
- बी हा पुन्वरता पुन्वरता के लिए है । ( मादा० ६ )
- पार्श्व-पार्श्व की तरह नहीं है उगकर मुम्तक का गौरव बढ़ाए ।  
( युव०६१ )

(ङ०) "पिन्नाता" प्रकट करने में भी पुनरुक्त शब्द सहायक हुए हैं -

- ठीक जाति-जाति में फर्क है । ( उम्ब० १८ )
- उनका फलायन फलायन नहीं है । ( सम्ब० ५० )
- पुल-पुल नहीं है । ( उदरों ०६१ )

(च०) कुछ नाटकों में सीता शब्दों की पुनरुक्ति है क्रियाविकीर्ण रूप मनाया है ।

- सम्बा की मूली के बड़े बड़े दिन-दिन अपने को मूला जाता है ।  
( सम्बा० २६ )
- बिना होकर दुः-दुः क रितता रहा है । ( प०रा०६२ )

- हम सात दिन और सात रातों ने बुंद-बुंद कले मुकमें है बीकन की तारी साधकता निचोड़ ली है । ( हेतु० ३७)
- पर भुट-भुट कले पीना कठिन है । ( रत्ना० ८५)
- मैं रातों-रात सतसंठा मरु बनाता हूँ । ( रत्न० ३२)
- जो कुटी पर रातों रात बड़ा दिया जाय । ( ज्वात० ७४)

(ख) लता शब्दों के मध्य में कभी-कभी अन्य शब्दों का प्रयोग कठ छाने के लिये किया गया है । कहीं-कहीं पुनरुक्ति है एवं अभिप्राय दिया गया है, जैसे दोन ही दोन का अर्थ एक दोन है ।

- और तुम्हारी यमार्थ दुष्टि कैल दोन ही दोन देखती है ? (ज्वात० २४)
- रात ही रात में सब कुछ करना है । ( बीणार्क ५६)
- हम तीनों की ठीकरी है मुक्ति ही मुक्ति है । ( स्तब्द० ६९)
- अब तो जानम ही जानम है । ( ज्वात० १२८)
- बाराम ही बाराम है । ( फातरा० ११३)
- तुम का नवी हो तो बाराम ही बाराम है ( ज्युत० ८६)
- लकी बंगले पर मैं बारी और कैलस ही कैलस है । ( वादा० ४४)
- तुम्हें तो प्रेम ही प्रेम मुकता है । ( चन्द्र० १८०)

(३) (क) पुनरुक्त सर्वनाम शब्द :- सर्वनाम शब्दों की पुनरुक्ति है जो अर्थ-परिवर्तन किया गया है । कई बार सर्वनाम की जायदिल है 'अनेक' अर्थ लिया है - कहा :-

- जो-जो बारी तुमने कही है । ( नाय० १०६)
- जो-जो तुम्हारे मिठी में मुहावने जान पड़ते हैं ( बीचन्द्रा० २६)

- किन-किन से मैं मिला हूँ। (उहराँ०४६)
- बैठ के कायदे-कानून जाने क्या-क्या गायक कर देते हैं। (स०५७)
- क्या-क्या स्वप्न में देखने की वस्तु नहीं। (स्व० १६)
- तुम्हें क्या-क्या दिखाई देता है। (अप० ६५)

(क) 'विन्यता' के अर्थ में नीचे उर्ध्वान्तों की पुनरावृत्ति की है -

- अपना-अपना भाग्य है। (स्व००४४)
- तुम लोगों ने मुझे अपना-अपना मत प्रदान कर बिजली बनाया।  
(स० ३५)
- लोग अपनी-अपनी ताकतों फाड़ते हुए कुन रहे हैं।  
(छाँटा ५८)
- अपनी-अपने जीभार उभाठी। (स० ६५)
- अपनी-अपनी कूट का कूट की गण्ड होता है। (दुर्गा० ८३)
- यहाँ और तंजा के साथ अपनी-अपने काम पर बिपटकर उग जाती।  
(काँसी०६०)
- अपनी-अपने विचार हैं। यु० ८०)
- यह छीछिए अपने-अपने पुवर्ण-पाव। (क० २१)
- कौन-कौन जा गया है (मा००००० ४२)
- किस-किस नाँव की बीम इतनी उन्नी हो गई। (मा००००० ४३)
- किसी-किसी नदीय की बीरा-काड़ी के मल्लें बेसीय कर देने  
की बहुरस्त होती है। (दुर्गा० २५)
- किसने-किसने क्या-क्या किया ? (मा००००० २०)
- कहाँ-कहाँ घूम जाये इस बीच ? (जाये० ६०)
- कहाँ-कहाँ रहे ? (कौ० १३५)

(ग) दो सर्वनामों के मध्य अन्य शब्द लगाकर सर्वनाम शब्द को दिया गया है ।

- झलगेगा का सम्बन्धी है कुछ न कुछ तराकार बाहर है । (सम्ब० ५५)
- कुछ न कुछ अभिप्राय करते हुए जो जाते हैं । (सम्ब० १०५)
- तुम्हारे लिए कुछ-न-कुछ कर लूँ । (जाणाइ० ८१)
- तो हमारे पीछे क्या कोई-न-कोई ऐसी कहान नहीं ।
- किसी न किसी तरह प्रत्यक्ष ही ही वाक्या । (स्वर्ग० २२६)
- 'ही' उनी है' अपनी हज्जा ही' अभिप्राय हो गया है ।
- फलन जाय है जाय उस पर टूटी । (सम्ब० ५१)
- 'ही' उनी है 'जो' भिन्न' शब्द ही हो गया है -
- जो फलन माते ही कुछ-ही-कुछ ही जाती है । (कुर० ५२)

(३) पुनरुक्त विशेषण शब्द : विशेषण शब्दों की पुनरुक्ति की अर्थभिन्यता के लिए की गयी है ।

(क) कहीं-कहीं विशेषणों की पुनरुक्ति में अधिकता' का ही व्यक्त किया है जैसे -

- उल्टे छोटे छोटे से दूर-दूर भेजे जाते हैं । (तिष्ठ० ८)
- वह भारत का एक-एक कच्चा जानता है । (सम्ब० १११)
- तुम्हारा यह राशि-राशि बैल । (परा० ५८)
- उनके आतंक से मेवाड़ के बाहर दूर-दूर तक अत्याचारियों के प्राण कांपा करते थे । (रक्षा० ३५)
- वेदातिथन की जाड़ में धड़े-धड़े काम हो लगे हैं । (दुर्गा० ४८)

(क) कुछ स्थलों पर विशेषण की पुनरावृत्ति से 'न्यूनता' अभिप्राय प्राप्त किया है -

- वे भी अपनी होटी-होटी बंदूकों से कुंवर साहब की शहायता कर रहे हैं। (दुर्गा ११८-११९)
- सकल जयश्री होटी-होटी बातों में उलझना नहीं चाहते थे। (पंथा ६६)
- उनके हठारे होटी-होटी चींटियों की घुल को बिना का पार कर लेती हैं। (कल १)
- बार बार होटे-होटे कह रहे (नाम्नवि ६०)
- बरा-बरा ही बातों का इतना ख्याल किया कहाँ हो। (दुर्गा ३)

(ख) गुणवाचक विशेषण की पुनरावृत्ति से पूर्ण वर्ण के गुण को बताया गया है -

- इस कहानी में आज भी बड़े-बड़े गुण हैं। (कहानी ०२७)
- संगार के बड़े-बड़े फर्द इतने पैरों की घुल अपनी भाषे पर चढ़ाये। (कहानी ०४०)
- हारे नाभी-नाभी योद्धा की स्वर्ण की राह है तुम्हें। (दुर्गा ०११६)
- लम्बी-लम्बी नहीं बनाने जा रहे हैं। (लौटन ४७)
- नौटी-नौटी किताबें फटपट लौट दीजिये। (उलट ०१३)
- बड़े-बड़े पाप को मये हैं। (प्रेम ७)
- उसकी चरी-चरी चरियाँ कुछ कार्य। (कुप ४५)
- उनके पीछे बन्दे-बन्दे बन्दे दाँड़ रहे हैं। (माया ० २६)

- जब उसकी नींठी-नींठी बातें सुनकर पिक्कल न जाना । ( युनो ५७)
- रात की मयानक-मयानक स्वप्न देखता था । ( लुर ११२)
- जाप नहीं जानते, उँक केती-केती बातें - ( लौटन ४५)

(घ) संस्था वाक्य विशेषण में पुनराक्ति एक ही समय की संस्था को बताने के लिए की गई है । जैसे -

- एक मुर्त भारतीय श्वान बार-बार पूरा सिंघों को चुनौती देता है । ( शपथ १६)
- हर गाँव के दस-दस नौकवान नौरे साथ रहते । ( पंजाब ४७)
- एक-एक दिल्ली पाँच-पाँच शेरिक के तुल्य था । ( कौणार्क ६१)
- बार-बार हःहः उँग एक-एक वृद्ध के नीचे बैठ जाते । ( लहरा ७४३)
- मैं प्यारों के पीछे दिन में दस-दस मील दूरा हूँ । ( लज्जा ७०)
- वे आगामी वर्षों में पाँच-पाँच, हः-हः कलें शेरिक खाते बैठते रहे । ( जय ५१)
- देता है कभी सात-सात मील के छातों को मृत से तड़प कर मर्ती ? ( बन्दू १४३)
- दी-दी, तीन-तीन मटकन में कुत्ता से पानी भर के छात ( कौणार्क ३०)
- लाली पीपी, उड़ाये दी-दी ( लंबो ७५)
- जीने की हक्का को कितने-कितने प्रश्नों ने एक साथ घेर लिया है । ( लहरा ६८)
- कई बार संस्था वाक्य विशेषण का भी प्रत्येक है ।
  - जब की एक-एक लकड़ा बनवा दी । ( कौणार्क ७६)
  - जब के लिए बना रही हूँ एक-एक "प्याली" । ( जावेद ७२)
  - बरा उसके एक-एक ओ की देती ( जम्ब २०)
  - उन्हें एक-एक दाण का महत्व है ( लज्जा ७५)
  - मैं उनके एक-एक शब्द से ललपत हूँ ( स्वर्ण ६२)

(ड) कई बार पुनराधिक है नया मुहावरात्मक कई भी प्रकट किया है ।

- जाती ही घी-घी के बार-बार कर दिए । ( स्वर्ग० ६६ )
- उनसे घी-घी छाप कर हाँसे । ( कांक्षी० ७६ )
- एक-एक के दस-दस हमने देखी । ( रक्षा० ४४ )
- तुम्हारे मंठावर होड़ने पर आठ-आठ बाँधू नहीं रोयी ?  
( जय० २३ )

(घ) विशेषणों के मध्य अन्य शब्द जाने से कई प्रमादिक हुआ है ।

‘ हे’ उगने से ‘ अतिस्त्यता या अतिता’ कई ही नया है ।

- + + हूण-हीना तैयार की बड़ी है बड़ी शक्ति की परास्त करने की कामना रखती है । ( जय० २३ )
- बड़ी-बड़ी हमास्त महरा पहुँची । ( जय० २५ )
- कीर्त बड़े-बड़े क़तरा उठाना है । ( जय० ६७ )
- दुपरे की सल-से-सल बात की सामीप मुस्कराष्ट के साथ क्यों भी जाता है ? ( जय० १०४ )
- नदी-से-नदी बीच सुनीवाला कुता तुम्हारा मुँह बाट रहा था ।  
( जय० १११ )
- कठिन - है - कठिन परिस्थिति मुझे अपने शिखर से न डिगा गई । ( जय० १४ )

(ङ) की, के, ही शब्दों की विशेषण के मध्य में बह जाने के लिए प्रयुक्त किया है ।

- जाता कारिणी वह बेसी-की-बेसी की रही । ( स्वर्ग० ६६ )
- सब-की-सब गवनेष्ट शास्त्र में गलत पड़ी । ( जय० २२२ )
- सब-के-सब .... सब-के-सब एक है ( जय० १०७ )
- सब-के-सब गैरी लौर देखकर मुस्करा नहीं रहे ( जय० ६ )



- ठेकिन खन-के-खन गानी कीतुक निहार रहे हैं । ( पं० १०८ )
- खन कुछ खन्या-की-खन्या । ( काव्य० २७ )

(४) (क) पुनरुक्त क्रिया शब्द : - क्रिया शब्दों की पुनरुक्ति से कभी-कभी वाग्वृत्त व्यक्त किया है । उदाहरण -

- उठिए, उठिए, महाराज दासी की उज्ज्वल न कीबिर । ( कथा० ७५ )
- बाजी-बाजी, मल्लिका । मैं देवी से तुम्हारी ही प्रतीता कर रहा था । ( जगन्नाड० ६६ )
- बाइये-बाइये लंदर । ( काव्य० ४६ )
- बाहर-बाहर कहिए कुछ तो हैं ? ( श्रीचन्द्रा० ८ )
- गाजी, गाजी मगवान लुट्टीय की जय के नाम गाजी । ( कव० १५ )
- रौबिये, रौबिये हस्त बाधुगरी की । ( पं० ०२० )
- फितली छाया है - पौली - पौली न ( तिल० ७६ )
- डाक्टर पादम ! --- एक बात और -- गुनिए-गुनिए-नहीं छीटने ? ( मुक्ति० १३५ )
- नहीं नहीं नहीं -- बैठिये --- बैठिये । ( पादा० ७ )

(ख) क्रिया की प्रतीक शीघ्रता करने के लिए भी पुर्ण है -

- + + जरी मार्ग चली-चली ( लंबी० ६७ )
- लंदर चली-चली, ( तिल० ८६ )
- चली-चली -- बल्की करी -- ( मुक्ति० १०० )
- चल-चल बरा भी है । ( कव्य० १६ )
- बाजी, बाजी, चली बाजी । ( वि० ७७ ७४ )

- रोकी-रोकी, उरी रोकी । ( कौणार्क ७५ )
- पागी-पागी । यह राधा का जेहरी पीता पिंजी है निकट  
पागा है । ( चन्द्र० ६२ )
- छोड़ी-छोड़ी यह कैसा जर्जर । ( ध्रुव० ३२ )
- देलिये, देलिये, वह तो बढ़ती चली जा रही है । ( दुर्गा० १०४ )
- मारी-मारी --- छिस्ती --- पुर पर खुलू काज्मण नहीं कर सकता ।  
( बि० न० ४५ )
- बोलिये-बोलिये --- बक्का, सन्दर बाइये --- । ( बादल० ४६ )

(ग) " निश्चयता " की अभिव्यक्ति भी क्रिया की पुनरुक्ति हुई है ।

- समझी, समझी । ( अम्ब० ५ )
- समझा, समझा । -- तुम तो आपका उस तरह ठीक ही रह  
जाना ही बहुत बड़ा समझा है । ( यज्ञ० ८० )
- डौलूगी डौलूगी तब लगी । ( श्रीकन्दर्प० ५३ )

(घ) क्रिया की पुनरुक्ति से उपेक्षा की प्रकट हुई है ।

- बल-बल का लिया क्रिपेट का कप्तान । ( जमी० ५६ )
- हट जाती -- हट जाती --- मेरे साथ विश्वासघात । ( मुक्ति० १४४ )
- कहे जा । कहे जा !!! मगवान हकी न मासुम किश बड़ी में संवार  
कर मुझे खा जा !!! ( फातरा० १३ )

कभी-कभी क्रिया के मध्य अन्य शब्द लाकर उपेक्षा की तीव्र बनाया है ।

- बल के बल, बहुत पिछाई लाकर मुटाया है । ( लीर० २० )

(५) (क) पुनरुक्त क्रिया विशेषण शब्द : - क्रिया शब्द की पुनरुक्ति से कभी  
क्रियाविशेषण में भी कभी-कभी परिवर्तन आ गया है । कभी-कभी इन क्रिया  
विशेषण में " बिस्तार " या " लगातार " कार्य हो रहा है " इसकी अभिव्यक्ति  
हो रही है ।

- कठ, प्रताड़ना, बिड़ोह के अभिनय देखते-देखते जाहिं कठ रही हैं ।  
(बन्धु० १३८)
- दीन-दुखियाँ विपन्नों की दान देत-देते कुमार जाय एक नये छौने ।  
(कथ० १७)
- चिन्ता करते-करते देखता हूँ कि मुक्ति नीर जाना पड़ेगा । (युव० १७)
- सुन्धारा कुम्ब तलवार के बार करते-करते कठोर हो गया है ।  
(कुन्धा० ८१)
- फिर बल्ले-बल्ली विदेश नगरी पहुँची ( दश० ५६)
- यह सुनते-सुनते मैं परेशान हो गया । ( युव० ६४)
- बारहों से बिन माँगी प्रशंसा सुनते-सुनते तुम अपनी की दण्डबिमान  
है परे समझने लगे हो । (कोणार्क ३२)
- आपका एक-एक शैलिक लीज-लीजकर एक गया था । ( हेतु० ६)
- तुम लड़े-लड़े लीज क्या रहे हो ? ( छहर्ष० २६)
- यह तो उसकी छाव-गज्जा पुकार-पुकार कर कह रही है ।  
(छपय ६२)
- माँ की पुठा-पुठाकर मार डालनेवाले चत्पारे । ( कृत० ६६)
- इसी तरह माँके-माँकेकर दरवाजा तोड़ने की कीर्तिश्रुति । (तिल० ५६)

(क) क्रिया विशेषण की आवृत्ति है" निम्नलिखित श्रृंखला में की गयी है देखें -

- पुनर-पुनर वहाँ इस तरह जाने की क्या जरूरत थी ? (मादा० १९२)
- पुनर-पुनर तुम्हें बताया नहीं जा सकता । (स्वर्ग० २१)
- इन स्मरण ने ली-ली किया । (कृत० ६)
- ---- ली ---- ली ली ली । (मुक्ति० ३६)
- वह ली-ली बाहर गई है । (छहर्ष ६०)
- ली-ली दो-तीन रात लीलायियों को छाने पीढ़ों पर बाते  
देता है । (जाणाई १६)

- जब ठीक-ठीक बताव्ये । ( छोटन ४४)
- मैं अभी इसे ठीक-ठीक नहीं पहचान सकी । ( दुर्गा १९)
- काला ठीक-ठीक नहीं बता सकता ( अमर २६)
- जैसे बाणव्य । आपकी बातें ठीक-ठीक नहीं समझ में जाती ।  
( बन्धु ७६)
- साफ-साफ बताओ पुनर्निर्दिष्ट । ( बकरी ०१६)
- और साफ-साफ कहो । ( अमृत १२०)
- जनार्दन मैं साफ-साफ तुमसे कहना चाहता हूँ ( माता ०५०१५)  
कनक-----
- मगर आपसे उससे साफ-साफ कह दिया । ( उलट ० ८)

(ग) कहीं-कहीं पुनरुक्ति है जैसे उर्ध्व व्यक्त किया है -

- विष प्रकार वृषण अपनी सम्पत्ति को बार-बार बूझ देता है ।  
( रघु ०२२)
- बार-बार मेरे छोट जाने की आज्ञाएं जाने लगी हैं ।  
( बन्धु ० १२५)
- मुझे बार-बार अनुभव होता है । ( बापे ० १००)
- रक्त स्राव की उपलक्ष्य नदी पर बार-बार कवालों के फुट बने ।  
( पठरा ०११)
- + + + बुन-बुनकर उनकी गौर फिर-फिर उड़ बैठे ।  
( ना ० अर्णव ० ४७)
- मन की तरह-तरह से समझा लिया था । ( पैतृ ० ३५)
- जब-जब उसने पूछा । ( रघु ० ४६)

(घ) कुछ ऐसे प्रिया क्रीडाणा व्यवहृत हुए हैं जिनमें निरर्थक उर्ध्वों की आवृत्ति अनिवार्य है । पुनरुक्ति है ही भाव की अभिव्यक्ति ही रही है वैसे -

- हाँ बदन टिमिर टिमिर बरे । ( उलट ० १०५)
- दूर-दूर कठ मुना करत है । ( उलट ० २९)

- वस निन्दुर यमणा की कठोरता से विठविठा कर दया की पीस मांगू । ( वन्द० ७२)
- कैवल दो बार बुड़िया हाथ कु टर्-टर् करे । ( भारत० ७२४)
- हम-हम करती दो बहुर का गर्ह । ( वि० ७२)
- कठ-कठ, कठ-कठ करती दुर नाकी कूती जानेवाले करने । ( रत्ना० ४८)
- नीचे खुना कठकठ कर रही । अम्ब० ३८)
- उही में कक-कक करती दम फुट रहा है । ( वि० ७३)
- ताप के मारे थर-थर काप रही थी । ( ना० ७३ वि० ४६)
- कितना बबड़-बबड़ करती है यह । ( कांति १२)
- इतनी देर से बबड़-बबड़ लाये की जा रहे हो । ( रत्न० ६१)
- मरुत माय-माय करती है । ( वि० ७४)

(६) (क) विस्मयादिबीषक पुनरुक्ति शब्द : विस्मयादिबीषक शब्दों की पुनरुक्ति से भावों की अभिव्यक्ति में अंतर प्रकट किया है । पुनरुक्ति से भाव की अधिक प्रबल बनाया गया है वही हीः शब्द से पुनरा का लावेन अधिक नहीं व्यक्त हो रहा है बितना कि छिः छिः शब्द से हो रहा है । विभिन्न भावों में पुनरुक्ति के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- ही ---- क्या कर रही थी ? ( निन्दुर० ५०)
- छिः छिः : डू र ! ( माया० ८)
- छिः छिः बीबीने तो पीस मांग लाजीने ( भारत० ७२४)
- ही, ही, यह क्या कहती है की ? ( अम्ब० ४७)

(ख) शीघ्र पुनरुक्ति में 'हाहा' शब्द की अपेक्षा 'हाय-हाय' शब्द द्वारा भाव की तीव्रता व्यक्त हो रही है :

- हाय-हाय, बैचारी फूट सी बच्ची । ( युने० २५)
- हाय-हाय इससे कैसे बचेंगे । ( मातृभा० २४ )
- हाय-हाय । देखो तो इस बच्चे को कितना मारा है । ( उलट० ७५ )
- हाय, हाय ! यह क्या हुआ ? ( बम्ब० १०२ )

(न) हात्सपूर्ण शब्दों की पुनरावृत्ति है भी भाव का वाचक प्रकट हो रहा है :-

- वाह-वाह-वाह । ( बापे० ५८ )
- वाह, वाह दीवान की क्या बात है । ( बकरी ४८ )
- वाह । वाह । कई जमीन पर और बात कहें वासमान की ।  
( उलट० १-२ )
- वाह वाह वाह ! आज कुछ मामला 'बी-सिख' है---- ।  
( पादा० ३६ )

विलम्बवाचिक शब्दों के मध्य 'रे' लगने पर कुछ और अधिक बल का गया है जैसे -

- बरे बाप रे बाप ( अरि० २० )
- वाह रे वाह । ( पादा० २६ )
- बरे । दादा रे दादा । ( उलट० ७० )

(प) पुनरावृत्ति है भाव में भी परिवर्तन लाया गया है । एक बार 'हा' शब्द बोलने से शोक व्यक्त हुआ है तथा 'हा' की पुनरावृत्ति है प्रसन्नता व्यक्त की गई है ।

- मैं और हज्ज ! हा । हा । हा । ( रत्ना० ३६ )
- हा हा ( बम्ब० ५६ )
- हा हा----हा----हा---- ( जीणाई ७५ )
- हा----हा----हा----हा बाप की तो रस्ती-रस्ती अपना देखने लगते हैं ।  
( हिन्दू० ७६ )

- बाबा ! हा हा ! बाबा ! बाबा ! ( माहा० २७ )

(इ) विस्मय में शिव या राम शब्द का एक बार प्रयोग करने से भाव की अनिच्छा नहीं हो पाती, अतः उसकी आवृत्ति की गई है -

- शिव-शिव-शिव ! यह शिवा की भावना --- । ( भाष० ५६ )

- शिव ! शिव ! मैं यह क्या बोल रहा हूँ । ( रक्षा० ८ )

- हिः हिः पुनुर ! राम राम राम ! ( माहा० ८ )

- राम-राम ! मैं तो बीर-बीर हो रहा हूँ ( श्रीवन्दा० ३९ )

- राम-राम ! तुम कहाँ पड़े हो ? ( जंगल० १९ )

- हरे ! हरे कैसा और स्वर्ग होने लगा है । ( कुी० ४० )

(व) भावातिशयता की भी विस्मयपूर्ण शक्तों की पुनरावृत्ति है प्रकट मिला है -

- हरे हरे ---- ( वर० १०७ )

- बीर ! बीर ! बीर ! ( भाष० ५५ )

(ख) अनुमोदन शक्तों में बह जाने के लिए उनकी पुनरावृत्ति की है -

- हाँ हाँ, आप कहाँ जा रहे हैं ? ( माहा० ४९ )

- हाँ हाँ अब है ( माधु० ६८ )

- हाँ-हाँ-हाँ यही नाम है न ? ( भाष० ५८ )

- हाँ, हाँ, वही ! ( ठोटन ४४ )

- हाँ, हाँ ! यही ---- ( लीला० ६३ )

- हा हा अवश्य । ( अवा० ६४ )

- बच्चा बच्चा बच्चा ! ( माहा० ७ )

- कई-कई-कई-कई । ( अमृत० ६२ )

- कई-कई --- हाँ । ( ताप० ५४ )

कई बार पुनरुक्ति है अमिप्राय में कोई अन्तर नहीं आया है । इन उक्तों की पुनरुक्ति न होने पर अमिप्राय अधिक स्पष्ट हो रहा है - उदाहरण -

- यह कई-कई तरह के नये सम्मिश्रण प्रस्तुत कर सकता है ।  
(छहरी० २८)

- विनायक कौल है आज तुम्हें पुरा-पुरा हाथ मालूम हुआ ।  
( तमुर० ११३ )

'कई' का अर्थ जैसा है तथा 'पुरा' का अर्थ संपूर्ण होता है अतः उनकी पुनरुक्ति से कोई नया अर्थ नहीं निकल सकता ।

इसके प्रकार 'बहर' का अर्थ 'अवश्य' है उसकी पुनरुक्ति से अर्थ में कोई विशेषता नहीं आती, बल्कि जीव प्रतीत हो रहा है ।

- तुमने किसी से कहा था वह बहर-बहर टेस्ट कैप बेगा । (अमृत० ७४)

इस कौटि के कुछ अन्य पुनरुक्त उक्तों का व्यवहार नाटकों में हुआ है -

- बल्दी-बल्दी एक पुनर्मिलन हो जाये । ( ना० ७४० वि० ४३ )

- पर जब जाकर बिछड़-बिछड़ अर्थात् हो गया है । ( ताप० ८३ )

- मैं फिर है बीन-बीनकर जो एक किया है । ( प० रा० ३३ )

- फिर भी मैं पाटी की फाँटी पर नीचे-नीचे उतरती गई ।  
(जायराह ७)

- कौनों के हाथ है अपने लोगों का अपना न यह करने के कारण  
की बर-बर जाता है । ( कं० श्री० ६१ )

- किसी बार रुठकर पीर जा-जा बैठी हूँ ? ( अमृत० ३७ )

- तुम बहुत-बहुत दुखी हो जाय । ( ताप० १०६ )

- इस बक का यहाँ जोड़े-जोड़े हैं । (अमृत० २३)



- कलम फकड़ फकड़ लिखि । ( उठट० २३ )

- साँक साँक तक मैरी पैना आयी जाती है । ( कांसी० ६४ )

कहीं-कहीं पुनरुक्त शब्द ध्वनि में भी आ गये हैं -

- यानी बुल-बुल बुलवाही का जाती है । ( कपूत० २५ )

पुनरुक्त शब्दों की हमने नाटकों में सभी नाटककारों ने स्थान दिया है, परन्तु शब्दों की कोटियाँ तथा उनके अनुपात में विन्यता मिलती है ।

भारतेन्दु की है नाटकों में विस्मयादिबोधक तथा छंदा पुनरुक्त शब्दों की अधिकता है, उसके अतिरिक्त सर्वनाम, क्रियाविशेषण, पुनरुक्त की प्रयुक्ति हुए हैं । क्रिया की पुनरुक्ति कम हुई है । भारतेन्दु की तुलना में प्रताप नारायण मिश्र की 'भारत दुर्दशा' कृति में पुनरुक्त शब्दों की उत्पत्ति है । विस्मयादिबोधक पुनरुक्त शब्द उत्पत्ति है । निरर्थक पुनरुक्त शब्द निम्न-पुन हैं । प्रताप नारायण मिश्र की अमेना कड़ीनाथ मट्ट की रचना 'दुर्वाचिता' में इन शब्दों की अधिक महत्त्व मिला है । मट्ट की ने सभी प्रकार के पुनरुक्तों को यथास्थान अपनाया है । निरर्थक पुनरुक्त शब्द अमेनाकृत अल्प हैं ।

प्रसाद के नाटकों में पुनरुक्त शब्द कम-कम मिलते हैं । पुनरुक्त शब्दों में छंदा, विशेषण तथा क्रियाविशेषण पुनरुक्त शब्द अधिकतः व्यवहृत हुए हैं, इसकी तुलना में सर्वनाम क्रिया पुनरुक्त शब्द कम हैं । निरर्थक तथा विस्मयादिबोधक शब्दों की उत्पत्ति है ।

बी०पी०बी०बा०रा० ने भी अधिकतः में पुनरुक्त शब्दों की अधिक प्रयोग है । प्रसाद के नाटकों की तुलना में इनके नाटक 'उठट फेर' में विस्मयादिबोधक तथा निरर्थक पुनरुक्त शब्द अधिक हैं । छंदा पुनरुक्तों की अधिकता है, सर्वनाम, विशेषण शब्द भी व्यवहृत हुए हैं । इनकी तुलना में क्रिया पुनरुक्त कम हैं ।

किशोरीलाल वर्मा में उपर्युक्त मट्ट ने पुनरुक्त शब्दों की अधिक नहीं अपनाया है । जो शब्द आये हैं उनमें विशेषण पुनरुक्त शब्द अधिक हैं ।

क्रियाविशेषण शब्द विशेषण शब्दों की तुलना में कम है । निरर्थक शब्द कई स्थलों पर जाये हैं । क्रिया तथा विस्मयादिबोधक शब्दों की पुनरुक्ति वस्तुतः है । संज्ञा पुनरुक्ति भी कम हुई है ।

‘उदयशंकर मठ की जैदा रामबुद्ध बैनीपुरी की’ सम्बन्धी इन शब्दों में अधिक महत्वपूर्ण स्थान पाया है । विशेषण तथा विस्मयादिबोधक शब्दों की अधिकता है । क्रिया तथा संज्ञा शब्द भी ब्याख्यान प्रयुक्त हुए हैं । निरर्थक शब्द भी मठ की की तुलना में इन्होंने अधिक रखे हैं । बौद्धिका प्रेमी की पुनरुक्ति प्रयोग में अधिक इच्छुक रहे हैं । इन्होंने ली प्रकार के पुनरुक्ति शब्दों को अपनाया है । संज्ञा विशेषण क्रिया विशेषण पुनरुक्ति की अधिकता है । विस्मयादिबोधक तथा क्रिया व निरर्थक शब्दों की संख्या उत्पन्न है ।

उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी ने क्रिया विशेषण, विशेषण पुनरुक्ति शब्दों की अधिकता रखी है, अन्य कोटि के पुनरुक्ति शब्द जैदाबुद्ध उत्पन्न है । किसी निरर्थक तथा विस्मयादिबोधक क्रिया शब्दों की संख्या कम है ।

मोहन राकेश के नाटकों में विशेषण तथा क्रिया विशेषण पुनरुक्ति शब्दों की अधिकता है । उनके जाये-जुड़े नाटक में अन्य नाटकों की तुलना में निरर्थक, विस्मयादिबोधक शब्द अधिक जाये हैं ।

बगदीठ बन्धु माधुर तथा मणि मधुकर के नाटकों में भी इनका आधिक्य है । मणि मधुकर के ‘रस पर्व’ में विस्मयादिबोधक तथा निरर्थक शब्द माधुर की के नाटकों की तुलना में अधिक है । अन्य ली कोटि के पुनरुक्ति शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं । क्रिया पुनरुक्ति शब्दों की उत्पत्ति है । बुरेन्द्र वर्मा की इन शब्दों के अधिक प्रयोग के पता में हैं । इन्होंने संज्ञा विशेषण, क्रिया विशेषण शब्दों के अधिक रखा है । विस्मयादिबोधक तथा क्रिया पुनरुक्तियों की संख्या कम है ।

गोविन्द बल्लभ पन्त, लक्ष्मी नारायण मिश्र, लक्ष्मी नारायण ठाकुर, बिष्णु प्रसाद ने पुनरुक्ति शब्दों को अपनाया है परन्तु

हमका अधिकार नहीं है। अधिकारिता: किता, विशेषण, क्रियाविशेषण पुनरुक्त शब्द व्यक्तित्व हुए हैं। विस्मयकारी शब्दों को हमारी नारायण शास्त्र तथा विश्व प्रमाण ने शब्दों की तुलना में अधिक रखा है। क्रिया पुनरुक्त शब्द व्यक्त हैं। तबसे हमें क्या कहना है? कहीं कृति में भी पुनरुक्त शब्द बहुत नहीं रहे गये हैं। विस्मयकारी पुनरुक्त शब्दों की अधिक है। किता तथा विशेषण पुनरुक्त कहीं-कहीं जाये हैं।

हम नाटकों की तुलना में बुद्धावस्था का कहीं कृति काशी की रानी में पुनरुक्त शब्द अधिक हैं। विशेषण, किता शब्द अधिक जाये हैं। निरर्थक शब्दों की तुलना में विस्मयकारी पुनरुक्त का अधिकार है। कितावट्टा नाटक हम शब्दों की उत्पत्ति है जो शब्द प्रयुक्त हैं उन्हीं क्रियाविशेषण शब्द मुख्य हैं। विस्मयकारी किता शब्द कुछ ही जाये हैं। सम्पूर्ण विन्ना का नाटक 'कृत पुन' भी कहीं कहीं नहीं है किन्तु भी हमकी अधिकता नहीं है। विस्मयकारी पुनरुक्त शब्द भी हमोंने भाषाविज्ञान के सहायक रूप में रहे हैं।

### गुण्य शब्द

गुण्य शब्द वे हैं, जो बौद्ध के रूप में जाये हैं। नाटककारों ने विभिन्न अपिप्रायों से इनकी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया है।

नाटककारों ने कुछ शार्क शब्दों की विशेष रूप देने के लिए बौद्ध रूप में रखा है। इन शब्दों की यदि कुछ कुछ रखा जाय तो वह कहीं नहीं व्यक्त हो सकता जो नाटककार करता चाहता है। नाटकों में जाये हुए गुण्य शब्द उदाहरण स्वयं प्रस्तुत हैं -

- तुम्हें और तुम्हारे बाह-बन्धों (हारे परिवार) को भी महारानी की वीर है इनाम मिलेगा। (कुर्मा १००)

- दू पर-निरस्ती ( परिवार ) की कोई बात तो होती ही नहीं ।  
( सम्ब० ११ )
- घन-बाँछ ( सारी सम्पत्ति ) का त्याग होड़ और अधानियत कायम कर ।  
( रत्ना० ७६ )
- अब किसी को घन-सम्पत्ति ( सारी सम्पत्ति ) पुरादास्त है ।  
( जय० ११० )
- ज्यों पड़ातियों के दुःख पर्व-विषय में सरीक होनेवाले एक  
रत्नादि पड़ी ही । ( उलट० ३६ )
- हुष्ट-मुष्ट ( स्वस्थ ) बलवान, बड़ी-बड़ी जाली वाला । ( वि० ७४० )
- क्योंकि अब यह कल-प्रपंच ( बालबाजी ) में नहीं सह सकता । ( पुन० ७६ )
- और । सारे पैस के पड़े-ठिठे ( सिद्धांत ) लोग को बाँट बेकी हैं ?  
( मुक्ति० ६३ )
- कबल है आप सुपसाप छिन्ना-पट्टी ( जुबान या धोप ) कीकिए । ( दुर्गा० ७४ )
- यह दिन-रात ( हर समय ) बिजों की दुनिया में लीये रहती ।  
( मादा० ३१ )
- रामायण तो रात दिन ( हर समय ) पढ़ती हूँ । ( भारत० प्र० ३४ )
- रात दिन साथ रही । ( करी २४ )
- मगर बुराफात हुसैन तो मेरा हाथ-पैर ( मुख्य जी ) है ।
- लेकिन जोर-कवदस्ती ( कठपुर्क ) नहीं कर सकता । ( जु० ५५ )
- बिम्बें सरकार ने बड़ा मान-सम्मान ( हर प्रकार की इज्जत ) दे रखा है ।  
( अमृत० ५६ )
- अब हर्ष और आमीद-अमीद ( सही-सुही, मनोरंजन ) और उत्सव  
के बीच आकस्मिक होक रहे । ( हेतु० २४ )
- आजकल ( इस समय ) की सिपा में कव्यों का लिखाड़ बूब  
बिखड़ाया जाता है । ( हिन्दूर० १० )
- सीधी । आजकल । ( इस समय ) आजकल सीधी सीधी ? ( रत्ना० ७५० )
- पूजने पर ठाठ-पीठे ( ज़ोपित ) होते हैं ---- ( मादा० १६ )

- पिछले एक पाद के सौच विचार (तर्क-वितर्क, गौर) के बाद मैंने यही तय किया है । ( रस० २२ )
- वह आपके तिर-माथे ( छितीमाथे ) पर रहना । ( सेतु० १० )
- मेरी कैल-मुखा ( कपड़े व टांग ) की इस बात का परिचय देती है । ( वाचनाद० १६ )

(२) प्रयत्न छावण के उद्देश्य से भी समानार्थक किञ्चन तथा प्रतिष्ठित शब्दों को युग्म शब्दों के रूप में नाट्यकारों ने प्रयुक्त किया है । इसी शब्दों के जोड़े के रूप लाने पर उनके लक्ष्य में परिवर्तन नहीं आता । इनका व्यवहार भी लगभग सभी नाट्यकारों ने किया है । उदाहरण -

(क) समानार्थक युग्म शब्द : समानार्थक युग्म शब्दों में पूर्ण पर्याय तथा अपूर्ण पर्याय दोनों प्रकार के शब्द व्यवहृत हुए हैं -

- कैल-मुखा किसी में भी ऐसे स्वर की तस्वीर नहीं है । ( कूर० ११ )
- कुछ रुपया-मैला, पीना-पापी बड़ाई ( बकरी २६ )
- जो कलम-कलम किया आपने राम को दी है । ( क० ३८ )
- + + + सुनाट-बादशाह, पैठ-बाबूकार और मारे जाते हैं । ( रस० ५८ )
- लेकिन फिर भी कुछ नियम-कानून होते हैं । ( यु० ६६ )
- इसमें हैरान-परिहान होने की क्या बात है । ( सुत० ६० )
- छापी-व्याह के छावा आपकीं गौर कोई बात नहीं कर सकते । ( मादा० १२ )
- बड़ीछों के कमान गुनता और गहर-गभीर कैसे देता है । ( ली० ६८ )

- ममम मृगट की यह वाता अवल-वटल है । ( बम्ब० ६२)

(स) विश्वीय युद्ध सङ्घ -

- होटे-वड़े, बनी-निपने का पैदावार मुकुर एक ही जाती हैं ।  
(सम्प० १३०)
- यह आत्मा और स्वर्ग-नरक के पक्षों में जी पैदा है । ( अमृत० १२०)
- राजपुरुष की रुचि-अरुचि क्या होती है । (आजाद २०)
- नहीं है इस बात को मान-खान का प्रश्न नहीं बनाती ।  
(स्यम० ५३)
- बन्ध-मरण का क्रम कता रहता है । ( रस० ३०)
- वीर्य-मरण का प्रश्न है । ( वि० ३० २४)
- स्वराज्य की छड़ाई किसी के मरने-जीने पर निर्भर नहीं है ।  
(कांसी० ६४)
- इन धर्म की ही मही-दुरी निम गर्ह । ( पकरी ३५)
- ताव मुझे बस-मराज्य का विचार नहीं है । ( बन्दु० १७)
- औरतबात पावती पाके-कैनाके स्वात मुकुर पैवारी महादेव की  
नाक में बस कर देती थी । ( पत्र० ७४०)
- जी उचित-अनुचित का विचार न काती हो । ( स्व० ७७८)
- नागरिकमण होटे-वड़े कुराहीं में नादयकाका के द्वार पर जा  
गये हैं । ( ना० ७७७ ६९)
- तापकी वति-अवति है क्या ? ( जी० २३)
- देखिए इन दोनों चिन्तों में सत्य-असत्य का फर्क----- (माया० ७५०)
- नीतिक उदुनायनाओं का ताना-बाना युवा । ( तैतु० २४)
- मुझे उसके सुख-दुख की समझने का अधिकार है ( यु० ८४)
- उसी तरह मित्र-धनुषों की दुरी नदर है अपनी मजारी की रक्षा  
की + + + । ( ली० ७४)

### (ग) प्रतिष्ठोम शुम्भ शब्द

- उसको तीरे माँ-बाप चुकते कहीं अब्बी तरह जानी है । ( जुगो २४)
- माता-पिता की इच्छा थी । ( ना०ल०वि० ७६)
- फिर बाप बैठे में बैठ ही जाता । ( भार०प्र० २४)
- हमारे यहाँ हंसाफ के सामने ऊँच-नीच हिन्दू मुसलमान का विचार नहीं किया जाता । ( दुर्गा० ४२)
- कपिल वस्तु के राक्षसों का रात-रत उस मदिरा में जीर अन्याय मणि मदिराओं में हुकूम-उतारती रहने । ( उहरी २८)
- मात-प्रात लाली ----- ( यामा० ५८)
- इसमें क्रम-विक्रम की क्या बात है । ( जाणाहु २८)
- नृत्य-गीत का भी । ( जम्ब० ३७)
- अगर बुराफास छूने ही मेरा हाथ पैर है । ( उहट० ३४)
- इस पर भी विष्णी ने नाक-माँ बढ़ाकर जवाब दिया । ( भार०प्र० ६)
- मुझे क्या तेना-देना इन सब है ? ( लुत० ५६)

(२) वाक्य शब्दों के साथ प्रतिश्वनित शब्द भी जोड़कर बने शुम्भ शब्दों द्वारा अभिव्यक्ति भी हुई है जिनमें प्रतिश्वनित शब्द प्रायः विरल हैं परन्तु वे भी विस्तार के लिए व्यवहृत हुए हैं ।

- पक्ष के नास-पास (बादों की) डी०डी०टी० साठ देने है ( ति००१०)
- कमजोर एक लकी पूर्व लु २००५ के जातपास ( निरुद्ध ) की बात है । ( जुगो ६२)
- जिस विस्तार के तार ही अस्त-व्यस्त (विस्तार-विस्तार) ही । ( कय० ८८)



- लेकिन बामने-बामने ( पेंट हैं ) तारीफ ? ( कृत० ५३ )
- मन में बार-बार ( एक छिरे से दूसरे छिरे तक ) एक तीर चुना है ।  
( छंद० ३७ ) .
- सब तो छेलेछ ( बनिमडता ) करना हाथ के खिलाफ है ।  
( छंद० १२५ )
- अब यह बनारी बैलरै ( निरारानी ) में रहेगी । ( बनारी० २७ )
- अब तक वह बलन की ही बैल-रै ( निरारानी ) में रहेगा ।  
( छंद० ४६ )
- बरा भी बैलुहाड ( बैलुहानी ) की । ( दुर्गा० ६४ )
- पल्ले-पल्ल ( तर्जम ) कितने मारी ली थी । ( कथ० १२२ )
- क्या धनमुष ( बिलकुल धन ) तिर में बंद है । ( मास्त० प्र० ८४ )
- तबखार की कितनी ने कुठमुठ ( ज्या ) की हवा बैलनी का  
खिमार किया है । ( नील० १४ )
- तापकी कुठ-मुठ ( ज्या ) बदनाम करे । ( मुक्ति० ६६ )
- राजकुमार विद्यार्थ क्यों बुनवाप ( कितना कुछ कहे पुने ) एक रात  
बार से निमल पड़े थे ? ( छंद० ३२ )
- इसी तो कुटपाट ( कटाव होमना ) करते थे । ( करी १७ )
- मेरी धनमुष ( होश हवा ) होन्ध्य की बुरखरि के तट पर ही  
छंदे निम रही हैं । ( कथ० ५५ )
- हमारे हाठ-बाट ( कुल्लता ) पूरा रहा है । ( रह० ६३ )
- कितनी प्रकार के हाठ-बाट ( तड़क-मड़क या क्यावा ) की कितनी  
प्रकार की बुनवाप ( बल्ल-पल्ल ) की आवश्यकता नहीं ।  
( स्फ० ६ )
- परमस्तिष्ठी, शायिक निम मानकर उनकी बुनवाप ( बल्ल-पल्ल )  
ही स्वागत हुआ । ( सम्ब० ७२ )



(४) कुछ ऐसे युग्म शब्द भी पाठकों में जाये हैं, जिनमें दोनों शब्द विरल हैं और वे अनिवार्यता: जोड़े-जुमे में प्रयुक्त होते हैं। इन युग्म शब्दों का अपना कोई अर्थ नहीं होता, परन्तु फिर भी इनसे भावों की अभिव्यक्ति की गयी है। उदाहरण -

- जुम है बंध-बंध (अपेक्षक) ही जाने है जारी चौकता नष्ट ही जाती है। (काशी० ११६)
- जब बाप फिर बनाम-बनाम (अटपटाई) बजने ली। (अमृत० ६७)
- यह क्या जाहूँ-जाहूँ (बैठिर पैर की) बक रहा है ? (रस्ता० ३८)
- रास्ता ऊँच-नीचा (ऊँचा-नीचा, अटपटा, किकट) है। (जय० १४८)
- दोनों जान-कान (सुरन्त) मालूम हो जायें। (कूर० २०)
- एक बार तो राय का सब काम तितर-बितर (बस्ता-व्यस्ता) हो ही जायगा। (दुर्गा० २४)
- इन चारों में दुश्मन की कार्य तितर बितर (बस्ता-व्यस्ता) कर दी। (माधुजा० २८)
- तुम तीन तल्ल-नल्ल (नष्ट-प्रष्ट) हो जायेंगे। (करी० २६)
- रात भर भर में, ना-बाप, बाउ-बज्जै, उमर-उमर की नपस (बातछाप)। (दुर्गा० ६४)
- नहकड़ (अव्यवस्था, बुरा) न करो। (उठट० ६३)
- कहीं कोई नहकड़ (अव्यवस्था) है। (माधुजा० ७३)
- उठी प्रकार पैरी आवाज सुनने में भी जानाकानी (टाकपटील) करता होगा। (दुर्गा० ६०)
- यह कट-पट (सुरन्त, छीप्र) नास्ता कर लिया जाय। (अंजी० ४६)
- हाँ मुँह की नतमाया (जीप में छल होना) हुआ है। (माता० ३०८४)
- तुम्हारे पायों की रुनुन-रुनुन (पायों की आवाज) कौन सुनेगा। (उपय० १२५)

- बड़े शास्त्र बड़ा छिटपिटाये, ( नय जाना, स्तब्ध होना) पर  
उनका कृता उनके लिए । ( अजी० ६६)

(५) कई नाट्यकारों ने ऐसी ही युग्म शब्दों का प्रयोग किया है, जिन्हें बौद्धों ने  
जाने के कारण किसी प्रकार की विशिष्टता नहीं जा पाई है । हाथी  
शब्द ही केवल कई प्रकट कर रहा है, दूसरा शब्द एक प्रकार से हाथी शब्द के  
प्रभाव को कम कर रहा है । उदाहरण -

- कई लोग तो कीर्तन-कीर्तन शुरू कर देते हैं । ( अमृत० ८३)
- जब छापी-बापी में क्या । ( अमृत० ५६)
- क्या तुम छापी-बापी करना चाहती हो । ( अजी० ५०)
- देख, कुछ पिन्हा उन्हा पिठे । ( अजी० ५)
- करी होड़ी ! बादू-बादू क्या । ( कव० १००)
- आदर फादर को पारिये गोठी । ( लौटन० ४३)
- अजी दीदी को बाद देता हूँ कि रेन-रेन अपनी मुर्ति होड़ गयी है ।  
(अजी० १२२)

युग्म शब्दों का प्रयोग हमेशा प्रत्येक नाटक में हुआ है । परन्तु उनके प्रयोग के अनुपात  
में विचलता है । भारतीय दूरिश्चन्द्र व प्रताप नारायण मिश्र के नाटकों में एक प्रकार  
के युग्म शब्दों का व्यवहार हुआ है, परन्तु उनकी संख्या अधिक नहीं है । उनकी तुलना  
में प्रताप के नाटकों में ये शब्द अधिक जाये हैं, जिनमें समानार्थक, विपरीतार्थक व  
प्रतिपक्षीय युग्म शब्द अधिक पाये गये हैं । ब्रह्मनाथ मट्ट ने समानार्थक तथा प्रतिपक्षीय  
युग्मों को प्रधानता दी है । युग्म शब्दों का वास्तव्य जी०पी० श्रीवास्तव ने भी किया,  
जिन्होंने अर्थाविवेक के लिये समानार्थक शब्द मुख्य हैं ।

उपयुक्त मट्ट ने विक्रीलिखी शब्दा में प्रधान रूप में प्रतिपक्षीय  
युग्मों को रखा है । 'अन्वयाली' में बेनीपुरी जी ने सभी प्रकार के युग्मों को काफी  
स्थान दिया है । उनकी तुलना में 'अमृत की पेटो' में श्रीविन्दवल्लभ मन्त ने इन शब्दों  
को कम महत्व दिया है, जो शब्द प्रयुक्त हुए हैं, उन्हें समानार्थक शब्दों की अधिकता है।

सिखुष्मा प्रीति तथा उमैन्द्र नाथ वरक की दृष्टि भी युग्म शब्दों की लीर काफी रही है। इनकी रचनाओं में सभी कोटि के ये शब्द व्यवहृत हुए हैं, जिनमें निरर्थक शब्द वाले शब्दों की काफी कल्पना है।

लक्ष्मीनारायण मित्र ने इन शब्दों के प्रयोग में कम रुचि ली है। मित्र जी के नाटकों की लीला कालीदास चन्द्र माधुर के नाटकों में इनकी अधिक अपनाया गया है। माधुर जी के नाटकों में भी 'दशरथ-नन्दन', 'कीर्णार्थ' में 'पल्ला राधा' की तुलना में काफी कम ये शब्द व्यवहृत हुए हैं।

युग्म शब्दों की परमार सुदासन ठाठ कर्मा की कृति 'काशी की रात्री' में है। इसमें समानार्थक युग्मों की प्रधानता है। प्रतिध्वनित तथा निरर्थक शब्दों की लीलाकृत कल्पना है।

मौलाना राकेश के 'जाये कबूरे' में इनके अन्य दो नाटकों 'जाणाड़ का एक दिन', 'छातों के राखल' की लीला युग्म शब्दों का अधिक है। समानार्थक तथा प्रतिध्वनित शब्द अधिक हैं। निरर्थक युग्मों की 'जाये कबूरे' में अधिकता है। 'जाणाड़ का एक दिन' में तो ये न के बराबर हैं।

'सुी सुी ज्ञान्ति' में हर प्रकार के युग्मों का विष्णु प्रसाकर ने व्यवहार करवाया है। प्रतिध्वनित तथा निरर्थक युग्म शब्द कम हैं। मौलाना राकेश तथा विष्णु प्रसाकर की तुलना में उत्कृष्ट शिल्प की युग्म शब्द प्रयोग में अधिक रुचि रही है। युग्म शब्दों की सभी कोटियाँ इनकी कृति में हैं। कुछ नये निरर्थक शब्दों के बौड़े भी मिली हैं।

दुरैन्द्र कर्मा तथा लक्ष्मी नारायण ठाठ ने युग्म शब्दों का अधिक व्यवहार उचित नहीं समझा है। इनके नाटकों में प्रतिध्वनित तथा निरर्थक युग्म शब्दों की उत्कृष्टता है। सर्वेश्वर दयाल, मुन्नारादास तथा विपिन कुमार कृष्णाठ ने इन शब्दों की काफी कम प्रयुक्त किया है। इन नाटककारों के विपरीत मणिमण्डल की कृति 'रत्नमयी' में युग्म शब्दों की परमार है। सभी प्रकार के युग्म शब्द व्यवहृत हुए हैं।

### सहचरी-शब्द

सहचरी शब्द है अप्रिप्राय उन शब्दों से है, जो एक-दूसरे के साथ आते हैं। वाक्य विन्यास में सहचरी शब्दों का महत्वपूर्ण स्थान है। नाटककारों ने उनका प्रयोग-विधिवत् रूप में किया है।

व्याकरणिक नियमानुसार सम्बन्धबोधक परस्त्री तथा वच्यय लिंग व सर्वनाम के साथ लिंग व सर्वनाम के साथ में आये हैं। इन परस्त्री तथा वच्यय की लिंग, सर्वनाम के साथ लगाकर वाक्य में आये अन्य शब्दों के साथ संबंध निर्धारित किया है। उदाहरण -

#### लिंग + परस्त्री

- यत्नी ने आत्महत्या की ---- ( मादा० ८)
- तुम उस शव की ठे जाकर कही ( भुव० ५)
- आठ है जहाँ पीकती रही । ( जावे० १००)
- दीव, बगल और गाथा का कर्म जानती ही । ( रस० ३३)
- बसन्त के पूर्व की भीठी-भीठी स्नेहयुक्त धूप । ( जय० ४४)
- उसने अपनी बीबी बाधों में आकाश की बाँध देना चाहा था ।  
( हेतु० ३४)
- हम वहीं लिहा पर हैं । ( स्त्री० ३०)

#### लिंग + वच्यय

- क्या राजमाता के पास है ? ( हेतु० १२)
- तभी नई स्त्री के पास वह कंगारों मरा शिशु है बाकी ।  
( कौणार्क ५३)
- उनके आँसू हैं मेवाड़ के बाहर भी दूर-दूर तक अत्याचारियों के प्राण काँपा करते हैं । ( रत्ना० ३५)
- पगर है बाहर तब के कारण कोई न आए । ( उहरी० ४४)

- यह संसार नविष्य के आस और की ओर धाड़ रहा है । ( वि०ब०६२)
- नकाराव मुझ के लिए तैयार नहीं है । ( ना०ब०वि०४३)
- हमें परमेश्वर की तरह मानती । (मा०दा० ३२)

### सर्वनाम + परस्मै

- आपने मुझे पागल समझा रहा है । ( स्वर्ग०२३)
- आपकी स्वामी में भी न भिड़ता । ( भारत०प्र०१७)
- मगर आपने उससे शाक-शाक कह दिया । ( उ०ट० ८)
- मैं आपकी शक्त नहीं देखना चाहता । ( तिल० २४)
- आपके आर्तक है मेरा, के बाहर भी दूर-दूर तक अत्याचारियों के प्राण काँपा करते हैं । ( रत्ना० ३५)
- आपकी ताजान ही जाय तो बन्हा ही है । ( भारत०प्र० ८४)
- आपने मठा छोड़ने की क्या बात है ? ( यु० १७)
- उस पर पागलपन आप है । ( लो० १४)

### सर्वनाम + अच्यय

- आपके बाद तुमने मुझे काल उठा लिया । ( मुक्ति० ३७)
- वहाँ है बाहर निकालकर कैद दिया गया । ( यु० ५५)
- आपकी उसके पाह बाहर आपके काँटे फाड़कर उठा देना चाहिए था ।  
( कृत० ४७)
- आपके लिए मुझे स्तुति नहीं आपका वसूली चाहिए । ( प०रा०४६)
- राजन् आपके लिए विनाम और फिर बाहुर परीक्षा । ( क० २२)

कई बार संज्ञा के साथ सम्बन्धवाचक परस्मै बुद्धि क्रियाविशेषण रूप में भी प्रयुक्त हुए हैं ।

### संज्ञा + परासर्ग

- मने में आनन्द है राममजन करना । ( श्रीर० १६ )
- ये आसफ-सा के विपाही की तिनके है बड़े बड़े जा रहे हैं ।  
( दुर्गा० १०८ )
- अनुत्त कौशल है जापने पुष्ट किया । ( प० रा० ५६ )
- मैं इस बाँहाल को अपने हाथ है बन - गई । ( नील० ३२ )
- अनस भास पुणों के परणों में छोट रहा है । ( स्तब्द० ४४ )
- उसकी बाँहा देकर उसे अपनी कंगुड में फँस बैठा ? ( उलट० )
- ठीक में तो है अपनी कमरे में रहना बाक़ी थी -- ( तिरु० ४७ )

\* 'बिना' शब्द का प्रयोग संज्ञा सर्वनाम के साथ, संज्ञा सर्वनाम के बाद सामान्य वाक्यों में हुआ है ।

### संज्ञा + अव्यय

- वर्षा सब बिना वै कान गरी बहता । ( उलट० १३ )
- मायना के बिना आरि उम्मी वै बहा कर सैता है ।  
( तिरु० ३५ )
- मेरी सखी मेरी पत्नी के बिना रहने का जापनी क्या अधिकार था ।  
( प० रा० ७२ )

### सर्वनाम + अव्यय

- मेरे बिना पुके जीव देता ? ( अव्य० ६७ )
- मेरे बिना उसके ही मन में आँखों और दुःस्वप्नों का जगमग होना ।  
( प० रा० ७९ )

कभी-कभी वह वै के छिद बिना को संज्ञा, सर्वनाम के पूर्व में रहा गया है । वै -

### अव्यय + संज्ञा

- + + + को अकालिदास के जान में बिना रौखी के फली है ।  
( प० रा० ७९ )

- साम्राज्य बिना-कणधार का पीत होकर कमना रहा है । (स्व० १२६)
- मेरी बिना बाजा वह कुछ नहीं कर सकती । ( सु० ५१)
- बिना किरीचण होने की उम्र नहीं वह सकती थी । ( बम्ब० ८२)
- उसने महारे छोटी-छोटी चींटियाँ को कुछ को बिना का पार कर लेती है ।  
( इ० ३)
- जैसे कि बिना हाथ-पाँव का फुटका हो । ( जावे० १०३)
- यह बिना व्याह के ही त्याग कर देगी । ( ना० अ० वि० ५७)

### उज्ज्वल + उर्वनाम

- बिलस किमुन्य होकर तुम्हारी सराफना किये बिना मैं नहीं रह सकता ।  
( बम्ब० १०३)
- मैं तो अब बिना हस्ते की नहीं सकता । ( विन्मुर० ७५)

किरीचण शब्द अर्थशक्ति: प्रकीर्ण रुझाँ के साथ प्रयुक्त हुए हैं ।

### उर्वनाम + किरीचण

- मैं बड़ी नितर्बि हूँ । ( श्रीचन्द्रा० ३०)
- मैं कतनी कड़ू हूँ । ( वेतु० १३)
- तुम कायर हो । ( बम्ब० ७६)
- तु बहुत मायूस है । ( उवा० ३८)
- हम लाफतावर हैं । ( रस० ३६)
- यह उतनी ही कुनसुरा है । ( माता० २०)

उज्ज्वल के निमित्त के विपरीत भी नाटककारों ने भावावेश को प्रकट करने के लिए उर्वनाम के पूर्व में किरीचण को रखा है ।

### विशेषण + सर्वनाम

- इस स्थाना रानी में चन्द्रमा की सुन्दार किरण-सी तुम कौन हो ?  
(क्यात० १०८)
- कहा कौन के पीछे धिर काटनेवाले तुम, (सुभा० १००)
- निरंकुश हो गये छ ! (काशी० ४४६)
- निराली वे जंगली चूड़ों के बीच कौन गये होंगे । (छहरी० ८८४)
- निठर तो वह इतना है । (युग० ६५)

व्याकरणिक नियमानुसार विशेषण ह्रस्व कभी विशेष्य के पूर्व में व्यवहृत हुए हैं तथा क्रिया विशेषण भी क्रिया के पूर्व जाते हैं ।

### विशेषण + विशेष्य

- भवनाले पवन से चिपटकर आकाश में उड़ जाऊँ । (वि० ७५२)
- यह क्या गुनगुन बधिरा । (छहरी० ७५)
- उसने अपनी बानी-बाँहों में आकाश की भाँप लेना चाहा था ।  
(सु० ३४)
- राष्ट्र में एक ऐसी गुप्त शक्ति का कार्य हुई  
हाथों से रहा है । (क्यात० ६२)

### क्रियाविशेषण + क्रिया

- जादगी, मक्खी पटापट मर रहे हैं । (बकरी० २२८)
- मेरे सब उस हाथा पर कर्ष पत्थर उगातार फैके । (लहो० ३६)
- + + + मंदिर के कद की ओर निबिन्धन बैठता रहता है ।  
(कौणार्क० २२९)
- वह बैठे-बैठे नाचती है । (सा० ७६)



- पहले तो कभी-कभी पीते थे । ( तैय्यो ६० )
- क्या बात है इतने ऊँचे पीस रहे हो । ( स्वर्गो २५ )

कहीं-कहीं विशेषण शब्द पर अधिक बल देने के लिए  
विशेष्य शब्द के बाद विशेषण शब्द को व्यवस्थित किया  
है ।

### विशेष्य + विशेषण

- लम्बा शरीर कोमल है । ( आभास १५ )
- निरालेह हलका प्रेम पकता है । ( दीपन्दा ४७ )
- इसकी बातें ठाठ वीर दूर हैं । ( योरा ४२ )
- तैरा मुख्यमा कमजोर है । ( उलट ८ )
- वी । मुझे यहाँ है ठीक बल्दी । ( उलट ३२ )
- उसकी बातें कितनी असकार हैं । ( तिल ६२ )

भाव की तीव्रता की अभिव्यक्ति में भी कहीं-कहीं क्रिया  
विशेषण शब्द क्रिया के बाद या क्रिया से पहले प्रयुक्त है ।

- वी । मुझे यहाँ है ठीक बल्दी । ( उलट ३२ )
- हूँ ---- पैसा मुख्यमा बर , ( मुक्ति ११४ )
- कभी इस लड़ी है ताबड़तीड़ उसकी लड़ी पाली ल कर हूँ ।  
( अनुत ४६ )
- गनी किनी अब बैठके अपना काम कर रहे हैं । ( जय ३८ )
- गुरु के अब आनन्दपूर्वक इतने में एक बायी । ( जैर ११ )
- हम अब उसके पूर्व वन बाँध वीर निरामपूर्वक अपना-अपना काम कर रहे बाँध ।  
( जैर ३७ )

- तु मुक्त पति के साथ मुक्तपूर्वक बराबरता की प्रगप्ता हो । ( युवे० ३२ )
- बहुत बल्द एक कारखाना सोचना । ( उलट० ८६ )

प्रश्नवाचक या अन्य समान शब्द जब विवेचना के में व्यवहृत हुए हैं, तो उनकी सीमा के पूर्व में व्यवस्थित किया है ।

### कार्यनामिक विवेचना + सीमा

- तुक्त पर जौन-सा छेक आ पड़ा । ( युवा० ५६ )
- कौणार्क की बहा-सीवारी के पीछर कुछ जितने जौन हैं ? ( कौणार्क ५३ )
- उस छुके की जो उस दिन यहाँ शाकी सिकायत लेकर आया था ।  
( सि० ६३ )
- उस स्वामी की दुर्गीत है । ( लो० १० )
- तुन उस उन की छे बाकर चली । ( युव० ५५ )
- किन्तु स्मरण रत्ना एक दिन तुम्हें इसी रत्नावार्ध के सामने मुक्ता पड़ी ।  
( जय० ८५ )
- है तेरी यह सिम्पता । ( युवे० २६ )
- इस जू में परदेसी की अपने घर आ जाती हैं । ( श्रीचन्द्रा० २६ )
- मेरे इस लय की देखकर जाय चकित हो रहे हैं । ( जम्ब० ७६ )
- मैं तुम्हारी पति बनकर तुम्हारे प्रत्येक कार्य में साथ रहूँगी । ( शपथ ३३ )
- तब तुम जमी फिदा के प्रतिष्ठा होती । ( हेतु० ३६ )
- जाही में अपना चौकटा देता है की ? ( तब० ५० )
- तब चार पण्टे में ऐसा काम करते आया हूँ । ( भारत० १७ )

इससे स्पष्टवाचक व लक्षवाचक क्रियाविवेचना शब्द कहां के साथ उनके पहले या उनके ठीक पीछे रहे हैं । ऐसी शब्द-व्यवस्था व्याकरण के अनुरूप की गई है ।

### क्रियाविशेषण + कर्ता, कर्ता + क्रियाविशेषण

- जी-जी में बाहर है जा रही थी । (उधरों ७२)
- जी-जी इसने रामायण की चौपाई पढ़ी है । ( उलट० १४)
- जाज में स्वयं जायूंगी । ( उपम ४१)
- जाज में तुम्हारी दुनिया उलट दूंगी ( मुक्ति० १४०)
- तनी की मुठकर देता था । ( तिल० ३)
- जाज फिर है बांध निकला । ( पार० ७७०१५)
- यह सामने खड़ी है । ( पहरा० ७२०)
- वै दूर जंगल के पने बुढ़ाई को बैठ रहा था । ( उधरों० ६१)
- नायक पास की बैठी रहती है । ( जुग० १६)
- वै जाज ही बाधा पड़ सकती हूँ । ( स्वी० ११५)
- यह तुलसी रातोंरात जा जाय । ( जम्ब० ६७)
- मुक्ति तुलसी कुछ करना चाहिए । ( रस० २५)

वाक्यात्मक स्थितियाँ में उपर्युक्त ध्वनी शब्दों के क्रम में परिवर्तित किया है, जो कि स्थिति की अभिव्यक्ति में सहायक है ।

- हुम लम्बे हथर का निकले । ( जुग० २६)
- वै तो जाज जाऊंगी । ( मुक्ति० ८६)
- यह तुलसी बैठा था तुम्हारी मुँह है जाज निकला है । (पहरा० ७१)

व्याकरण के नियम की दृष्टि में तबो दुर क्रिया के पूर्व में विशेषवाचक क्रियाविशेषण की प्रयुक्त किया है । व्याकरण-

### क्रियाविशेषण + क्रिया

- कपाट न तोड़िये । ( कौणार्क ७४)
- जब लौंच न करा । ( दश० ११३)
- देखे न बोली । ( अमृत० १८)
- यह प्रश्न अभी मत करा । ( बन्द० १३७)
- गण्डुबोच मत करा । ( रस० ५९)
- जी, पर में मत जा । ( कांक्षीछ० १०८)
- भौलिया मत मुकटावा । ( हेतु० ६)
- मुक्ति कितनी न नहीं बताया । ( नावा० १९)
- मैं तुमसे हाथ नहीं जोड़ूँगा । ( मुक्ति० ५५)
- मैं गलत काम नहीं कर सकता । ( लौटन० १८)
- यहाँ एक हल नहीं रहना । ( वीर० १३)
- + + + मुक्ति ही यह मुट्ठी बहुत कमजोर नहीं जाती ? ( वापे० ६२)

निजीवात्मक क्रियाविशेषण पर यह जानने के लिए कहीं-कहीं व्याकरण के नियम से हटकर, व्युत्पन्न क्रिया के मध्य में या क्रिया के बाद में उनकी रखा है ।

### क्रिया + क्रियाविशेषण + क्रिया, क्रिया + क्रियाविशेषण

- मैं आपकी बात मजा सुटने न पुनी । ( रसा० २०)
- तो नहीं रही थी । ( उदरार् ८९)
- वह सब क्वाच मजदूरों के पास तो पहुँचता नहीं है । ( पण्डा० ६२)
- राखुमारी ! आज है मुक्ति देखना मत । ( स्तब्ध० ८६)
- रौखी मत । ( जय० १२५)

- मारी मत । ( युग ० २८)
- मेरी जाली के सामने जो पर्दा पड़ा है उसे उठाइये नहीं । (कोणार्क ६६)
- रुक्मिणी नहीं वायुमान । (पं० ०४४)

व्यक्तिगत: नाटकों में पूर्वकालिक क्रिया मुख्य क्रिया के  
पूर्व में रही गई है जैसे -

### पूर्व कालिक क्रिया + मुख्य क्रिया

- किताब मुझ फूँककर बैठे हो । ( ककरी ०३२)
- तुम मेरा हाथ फाटकर चले गये । ( कय ० ८५)
- सूर्य मगवान लोकार के बाह की पीरकर निकल जाये । (कूर ०२३)
- मैं अभी जाकर कह देती हूँ । ( छहरी ०२८)
- महाराज घर किस्वर चले । ( नील ० १४)
- यौवन पुकार-पुकारकर कहता है । ( उपम १)
- वह आपकी आज्ञानुसार विशेष आपसे देकर बनवाया गया था ।  
(ना ० ०४० वि ० ५४)
- वह बुरा ऐस्परीन लेकर ही रहो । ( स्वर्ण ०२६)
- आप चार घण्टे में ऐसा काम करते जाया हूँ । ( नास्त ० ०१०)
- कौमा की ललका-लुलका है जाना बाहिर । ( ध्रुव ०५०)
- जो जान-बूझकर सोता है । ( नास्त ० ० ६८)
- हाँठ फटकर गिर जाती है ? ( आवे ० २०)

कहीं-कहीं पूर्वकालिक क्रिया उच्च की मुख्य क्रिया उच्चों  
के अन्त में अधिक उभारा गया है ।

- पहले पीड़कर उठती फटती । ( ना ० ० ४० वि ० ५४)

- तापकी उल्लेख पास जाकर उसके कौटि फलकुर उठे उठा देना बाहिर था ।

(अमृत० ४६)

- पुष्पाप बल्लेबाजी शक्तिशाली का स्वीत मर्म रक्त बहाकर छाल कर दिया जाय ।  
(स्कंद० ५०)

- तब लायने मेरे पास कच मारकर । (रत्न० ३३)

- + + + मतवाले बने क्यों उड़ उड़कर तिर फीकते (वीरचन्द्र० ३८)

- विहुर-विहुरकर बबानी नवा दी । (अम्ब० ५६)

- मरनाते फन से चिपटकर आकाश में उड़ जाऊँ (वि० ५२)

- जबकि तुमने जान-भूलकर यह विषय छड़ा दिया है । (अजात० ८४)

समुच्चयवाचक शब्दों का प्रयोग दो शब्दों के बीच में हुआ है यदि दो से अधिक शब्द एक ही प्रयुक्त हुए हैं, तो अन्तिम शब्द के पूर्व में व्यवहृत हुआ है ।

- क्या हरी कील में रामचन्द्र और पदारथ के सदृश पुत्र और पिता अपना उदाहरण नहीं ढोड़ गये हैं ? (अजात० ५६)

- बाधक में साधुन और साधिका तक रहना है नाकर पर न होइती थी ।  
(अंश० ८६)

- दासि तब और मजबूत हो, पास हरी और लौल हो । (बकरी० ६९)

- इस नती हुर जरीर पर हलने कृत और बिज दोनों एक साथ क्यों बरसाया ? (नील० १०)

- छु और भिन्न दोनों दुर्गम मन्त्र कहें । (अमृत० ०९१२)

- चर्च, मत और जाति बल्ले जाने है वह नहीं बल्ले जाता । (पुं० ६३)

- अभिषेक, श्वाभि, पुष्पा और अफस के बीच है क्या जीवन में कब तक होता रहता ? (रत्ना० )

- मैं तुम्हें बार-बार ठोकर, नाडी और मष्ट होने से बचाया है ।  
(कौर० ८०)
- स्वर्ग, पुन, धन, यज्ञ, विजय और मोक्ष तुम बेवैरी ठो । (स्कंद० १३१)

नाटककारों ने संक्षिप्तता होने के लिए उच्चों के मध्य से  
समुच्चयवाक्य छन्द हटाकर उनकी समास रूप में प्रयुक्त किया  
है । इस प्रकार का प्रयोग सभी नाटककारों ने किया है ।

- जो धन-मान सब गया । (मार्क० ०२४)
- एक तान बागीश्वरी की कुरुण-कोमल तान । (स्कंद० ५३)
- मैं तुम्हारे ही भाई-बहन हूँ । (दुर्गा० ६४)
- जीवन-मरण का प्रश्न है । (वि० ३० २५)
- सराव की देवी के चरणों तन-मन-धन की बैठ चढ़ानेवाले + + +  
(कौर० ६५)
- युद्ध । मेरे हाड़-मांस-धर्म और रक्त की किसी ने चिन्ता समझी ।  
(रामय० २२)

कुछ नाटककारों ने न तो समुच्चयवाक्य छन्द की ही स्थान  
दिया और न समास रूप में रखा है ।

- बहुत बड़े शक्त महात्मा सिद्ध योगी की है । (भुत० ३८)
- जीवन है ये नैवहीन, स्वाधीन, निर्विघ्न, मनोरथ प्रवर्धनार + + +  
(पौर० ७५)
- तुम्हारे पुत्रार, राजनीतिक, कवि, छेक, उपन्यासकार, नाटककार  
सभी किसी के जपुर्जी में बली हुए पैर पड़ रहे हैं । (तिरु० ७७०)
- साथ में कुछ छार, धन पीछा, रुपया पैसा । (करी० १६)

नाटकों में सामान्य स्थितियों में नाटककारों ने व्याकरणिक  
नियमानुसार ही अधिकतर सस्वरी उच्चों का व्यवहार किया है, परन्तु भावों की आवेकात्मक  
स्थिति तथा उच्चों पर बल देने की दृष्टि से व्याकरणिक रूप से हटकर उच्चों का प्रयोग  
किया है । उच्चों का नियम से हटकर प्रयोग कवीश्वर बन्धु माधुर, मोहन राकेश, गुरीश्वरनाथ,  
जयशंकर प्रसाद, उज्ज्वल नारायण मिश्र, कुंदावनलाठ कर्मा, कड़ीनाथ मट्ट, मुद्गाराधनाथ, उपेन्द्र  
नाथ 'अरक', सत्यजित सिन्हा, विष्णु प्रसाद व शंजयसुन्दर ने मुख्यतः किया है ।

## स्नात

स्नात प्रयत्न स्नात की प्रक्रिया है। नाटकों में स्नात की सुविधाजनक बनाने तथा शब्दों की गति को स्नात बनाने के लिए भी स्नातों का प्रयोग किया गया है। नाटकों में स्नात योजना की विन्म-विन्म होती अपनायी गई है।

स्नातों में दो शब्दों के योगसे स्नात शब्दों का निर्माण नाटकों में सर्वत्र हुआ है।

शब्द + शब्द = स्नात शब्द

- शब्द पुनः-पुनः शब्द मया। (भारत० भा० २४)
- कय पराकय ती परमेश्वर के साथ है। (नील० ११)
- शब्द प्राप्त अन्तरात्मा की पुनः-गति को भी लोग ही देखते हैं।  
(लघात० १००)
- वे पुनः-पुनः ही पुनः-पुनः हैं। (पुनः० ६४)
- पुनः-पुनः की तरफ मन लगाते हैं। (उलट० ६)
- पुनः-पुनः का प्रश्न है। (वि० ०२५)
- अपनी पुनः-पुनः रूप कभी तरफ सम्मत्ती है। (कूर० ४०)
- पुनः-पुनः हैं परी वह कैसी ही मुक्त नहीं हुआती। (लघात० २८)
- मैं प्रातःकाल के स्नान-ध्यान के बाद ही वह आसामर जाऊंगी।  
(काशी० ६८)
- किन्तु नारी-शरीर वस्त्राभूषणों से सुसज्जित है। (लघात० ४४)
- फिर भी हस्ता-गति का प्रश्न भी कहा है ? (लघात० १४०)
- पुनः-पुनः विन्म ध्यान करते हैं। (पुनः० २८)
- मैं क्यों किसी को अपनी तन-मन की जैसा आकाश में जाती मिलती  
फिरों का उतना मोह ही रहता है। (आकाश० ६)



- आपकी युनिवर्सिटी में छुट्टी-छुट्टियाँ की कम्प्लीट कर्सी की जायत रही है । ( कृत० ४७)
- पैड के कायदे-कानून जाने क्या-क्या नायब हो गया । (रि० ५६)
- दोनों बर-कन्या यह भी सोँठे । ( यु० ३९)
- तुम्हारे मुँह में धी-धक्कर । ( बकरी० ३६)
- बड़े बाबू टिकट-टिकट खत हो रहे हैं । ( लीट० ५५)
- रैलाबियों से रैला-रैला, कब और भक्तान ---- ( पैगु० २०)
- तुमने सिद्धी दस्तावे देत छिये है । ( तिल० २४)

दो छंटा छंटों से निर्मिता कुछ भिन्न छंटा कम की नाटकों में जाये हैं -

छंटा + छंटा = छंटा कम

- यह लोक का उठा समशीत बहुवारा है न पैर कृपाणवारा है दगे । ( नील० २४)
- आप की ने मुत्तु-मुत्त से उल्ला उल्ला किया था । ( बन्ध० ८८)
- छर राज-राज मेरे हाथों में रहेगा । ( दुर्गा० ७४)
- एक है हाथ माँ बगलही काहे पक्षिवावा जात । ( उलट० ६)
- समीर जिन-जो का जातिगत करके प्रकृति के यौवन पर उठेले टूट पड़ा है । ( वि० ३० २४)
- यह मुत्तु-लोक का कृत है । ( लूर० ८९)
- मुक्त निपुटी को बूने सन्तान-मुत्त दिया है । ( बन्ध० ९३)
- अपनी चरण-रज दीजिए । ( रत्ना० ६)
- कम की मुद्द-मुद्दि में मूँव रहा है । ( क्य० ६)
- है कण्ठ कानी, जानवर-होने के कारण मनुष्य को

- न किसी प्रकार के बावली अनुशासन की आवश्यकता है । (प० रा० ४१)
- तब तो मैं बावली की तरह मृत्युमुख है लिए तपस्या कर रही थी ।  
(सिन्दूर० १३६)
- वे सब तो रक्त-स्टेप के बिना कुछ समझते ही नहीं मुझे । (बापे० ४२)
- जैन मुनाए बीणा-बादिनी का मुझ का ? (रा० २८)
- राजन-काई मिलाकर लीदे । (छोटन० ५६)
- हम तुम्हें बीणाई का दुर्न्यास बताते हैं । (बीणाई ५६)

सर्वनाम तथा लिंग को मिलाकर लिंग रूप संज्ञा नाटककारों ने बनाये हैं ।

सर्वनाम + लिंग = लिंग रूप  
-----

- क्या हमलोग मेड़बकरीयों हैं (कोणार्क ५२)
- इस शोक का उत्तर हमलोग असुधारा से न देकर कृपाधारा से देंगे । (नील० २४)
- बादरब ! धमलोग नाम क्या स्वप्न पैदा रहे हैं ? (चन्द्र० १५६)
- बाप लीम हाँत रहिए । (जु० ३२)
- बाप लीम जो समझारें (कव० ४२)
- बाप लीम गुप्त मार्ग है बाहर ही बायें । (मांझरी० ४५)
- ये लीम ? (माया० ६२)
- ये लीम हमसे जुपर हैं । (बाबादृ २८)

कहीं-कहीं क्रियाओं से भी लिंग रूप निर्मित हुए हैं -

क्रिया + क्रिया = लिंग रूप  
-----

- हनी अपने जाने-पीने से कुछ हैं । (उलट० १३)
- जाना-जाना जायनी के बस की बात है । (कृत० ६२)

विशेषण तथा उँगा शब्द से भी उँगा रूपों का निर्माण किया गया है जैसे संज्ञा रूप सभी नाटकों में प्रिय हुआ है।—

विशेषण + उँगा = उँगा रूप

- उत्सवसिंह तुमने बहुत उँगा कहा । ( नील० २४ )
- है उपवासिनी ! है पसेस्वर ! ( नास्त० मा० ४६ )
- परम पिता पसात्मा भी उस बन्ध में कौन है पाप किये है ।  
( नास्त० प्र० ३२ )
- यह तो स्वर्ण-पिंजर है । ( युव० १० )
- कुछ ठीनों की यह कुटनीणा उँगी तरह काम रहा हूँ । ( लोमान० ३३ )
- तुम उँगी क्याँपनी हो । ( युवाँ ६४ )
- ली-ली इसने रामायण की पीपाई पड़ी ( उलट० १४ )
- + + + कुछ की उँगी काठी मसारात्रि में तो गया मेरा भाई ।  
( वि० ४५ )
- लकीरी मसारात्रि ने ही सब किया है । ( लूर १३ )
- गुनी मसारात्रि के मंदिर के पण्टे का मसारात्रि ध्वजित कर रहा है ।
- साठ घर में एक लकीर का ठेका ठेका उपवासि कही है ।  
( उप० ६० )  
( लम्ब० ३० )
- फिर पर किताब नीलाम्बर और नीले किताब कल-राशि । ( क० ४४ )
- एक ही बारपाई पर उनके साथ बैठेगा । ( लो० १२८ )
- पाकीरी ने त्रिभुज पकड़कर महादेव की रीका । ( प० ४० )
- मैं ली पीपत्य की प्राप्त हो गया होता । ( सिन्दूर० १०२ )
- लर लर और लकीर की पीपाई पर टकर हो गई ( लो० ४४ )
- मैं पीपाई पर बड़ा एक का पण्टि हूँ । ( लूर ६० )
- पर की बारपाई लकीर उँगा स्वर-बीज किया । ( यु० ६ )

- बीबाया जल्दी बगड़े से पास कुतरता । ( बकरी ६१)
- जो घर नवागन्तुक के जल्दी प्रेम की शींघ हाती है । ( ना० अ० वि० ८८०)

संगा + प्रिया = संगीत

- मेरे बाप की वेवकतारा कहकर माछ छिया । ( ति० २६)
- बिछमें नागार्क नाँक-विहार कर लीने । ( लौटन० ४०)
- तेव रोजी करके क्या भुँते जग-संगीत करानी है । ( यु० १३)
- मेरा बीकन है भूखी हुई छरिता, उबड़ा हुआ, उपवन, ऊँचर तैल फाकाड़ ता पैड । ( रसा० १५ )
- + + मैं बादिराधान करता हूँ । ( उपय २३)
- पुंवापार मुद्राचंद्र कर । ( ना० अ० वि० ७६)

सर्वनाम शब्दों से बने हुए समासों का एक भा ही अप लगन सभी नाटककारों ने रखा है -

सर्वनाम + सर्वनाम = सर्वनाम

- हम तुम तो जल्दी पोट्टा को रौ-माकर कम कर डेते हैं । ( अम्ब० ५०)
- हम तुम गली-गली कानि-कानि पड़ुलिन कानि । ( स्त्री० १३६)
- प्यारे, फिर यह शरीर कहाँ और हम-तुम कहाँ ? ( शिवदूता० ३०)
- मूर्ख ही, जब हम-तुम साथ ही व्यास कानि । ( चन्द्र० १०३)
- हम-तुम दोनों एक हैं । ( वि० अ० ३८)
- तब जाना गुम्हारा प्यारा सिमाछय की ---- ( च० अ० ४६)
- मेरा तेरा जब कोई शींघ नहीं है । ( यु० ५६)

कहीं-कहीं संज्ञा शब्दों के मिलने से विशेषण रूप भी निर्मित किए हैं ।

संज्ञा + संज्ञा = विशेषण रूप

- इसीलिए है नीतिमालक राजन, इन वापसी कास्कार कही हैं ।  
(पं० ०४५)
- बहुरूप नम्यन । पुरुषा शक्ति, तुम्हें ही इस संकट का निवारण करना है । ( वस० १००)
- आप सत्यवादी ज्ञाता है । ( युव० ६०)
- यदि कहाँ-कहाँ भरी-भरी शक्ति न हो । ( दुर्गा० ५६)
- न्यायीय मुक्तिदाता है । ( रत्न० ४२)
- उसी रमणी-रत्न नामन्दी का भी जिन्होंने तिरस्कार किया था ।  
(वस० ०५६)
- अपनी वापसी दुनियाँ का सब है कड़ा कुल-किस्मत समझान समझना ।  
(रत्ना० ४८)
- नीवर गणीत । तु कुरु कर कता है ? ( लब्ध० २६)

विशेषण शब्द रूप को नाटककारों ने संज्ञा तथा विशेषण शब्दों को संयुक्त करके भी बनाया है ।

संज्ञा + विशेषण = विशेषण रूप

- बसिनामी कुर और कही है स्नेहमय की घर । ( भारत० ०२०)
- इसी है स्नेहमय की घर ( भारत० ०४०)
- निद्रा कान्त निद्रा उणा की कुल बाबा जीठकर नींद की नींद में बैठने कही है । ( वन्द० १००)
- यह वाकीव शत्रु के जिन्ही बहुत ही रण-मुक्त सैनिक ने लीची है ।  
(दुर्गा० १२३)
- मैं मित्र ही बन्धुता की हीनत स्निग्ध जीनों की विजय-वीर नींदे वाकाव्य दुम्बित होती पैतरी हूँ ।  
(वि० २५)

- जैसे कछीन गरिमा, निष्प्राण करीर । ( उपप० १०८ )
- पनी, कोठा-हठपूर्ण बस्तियाँ के रेगिस्तान के बाद एकांत के  
बेनमरे निरुद्ध ----- ( पदरा० ३५ )
- हुका सरीस, फरहीन मुता और मूठ-नरा वाकाश । ( उक्तों ३० )
- एक और व्यक्ति --- साहित्य-क्षीत - कछीवहीन-- पिता के  
पक्ष जाजाकारी । ( पद० ३४ )
- तुम कछी-हीन होकर हूट गए ! ( पद० १९९ )
- ---- यमन किंता पराङ्गी नरी कछीवहीन कब है हो गये ।  
( कौणार्ड ५९ )
- रीज-करीर करीर पर कछीवहीन का एकावट ( पद० ६२ )

### कौणार्ड + क्रिया = विशेषण रूप

- कभी कौणार्ड मुकट अपनी इस प्रतिक्रिया को व्यक्त कर देता है ।  
( नाभाविव० ६० )
- डिम्बुओं के ती में मुहल है मुकटनी हूँ । ( भारतमा० ६५ )

कहीं- कहीं दो विशेषण कौणार्ड को पाठ-पाठ छाकर विशेषण रूप निर्मित किया है जैसे -

### विशेषण + विशेषण = विशेषण रूप

- तान बागीरवी की कछीन-कोणार्ड तान । ( स्तव० ५३ )
- ऊँच-नीचे मार्ग है परम पर तान देकर ( पद० २६ )
- यही नहीं, पनी-नरीस, ऊँच-नीच, बीर-कायर तावि  
तार-तार के + + + ( स्तव० ७२ )
- कछीवहीन के कमान गुनता और गहर-नीचीर फैलते देता है ।  
( कौणार्ड ३५ )
- और उनके अतिरिक्त ये ग्रीष्म की धूप के कछी-गरीर से ।  
( नाभाविव० १९२ )
- हरी नरी कछीवहीन सब बाहरी हैं । भारत प्र० १४ )

- साँवडी-लानी कैला झूटी ? ( रस० ५६)
- कड़वे-नीठे सुनव पालीगी ( यु० ७८)
- कोई होटा-बड़ा बन के नहीं जाया । ( बकरी० ३६)
- जिन पर गैरी बसत ममुर रंछी का आवरण बड़ा रहता है । ( बन्द० ५६)
- तुम एरिसे सीधे-सम्मे लीर ठेठ सम्पुत । ( दुर्गा० २०)
- सुनी काँपी के विमान ममुर लीर गोटी-बड़ी बात के सब लोग उनके लिये कट भरे । ( काँपी० १२२)
- पर यह जायुक्त युग की विविध लक्ष्मियाँ तुम्हारी हर उचित-अनुचित बात मानने से रहीं । ( स्वर्ग० ६६)
- हाथ की ऊँचे-नीचे लिखना । ( स्वर्ग० ५३)
- लफ्फे की बड़ा न्यायवान, सख्तता साधित करने के लिये । ( पादा० १२२)
- लगेरे सब उनके जम्बू हरिर् की देखी । ( काँपी १३५)

कई बार दो क्रियाओं की पास बिठाकर विशेषण रूप बनाया है -

क्रिया + क्रिया = विशेषण रूप

- बाप नीती-बागती बैठाही मुदजिउ ही पड़ी है । ( सम्प० ८५)
- हाँ बन्दाकडी बिबारी ली बाप की गर्ह-नीती है । ( दीपन्दा० ३४)
- कोई गैरे ऊपर है नाने-बाने का रास्ता बना है । ( रस० ६६)
- बाटू पर कनो-मिटो उसके पदविन्हीं का पीछा करी करी जैना सब उसके पास पहुँच गई । ( पतरा० ७३)
- इन लयी पड़ी-लिखी लक्ष्मियों की लीर जाता ही क्या है ? ( स्वर्ग० ६६)
- कैट नाँ है अपिब पड़ी-लिखी है । ( यु० ५४)

- ग्याछियर में बनी-बनार्ह, ली-लवार्ह बाहुया तीथें । (कांश्री ०९८)

क्रिया क्लृप्पण शब्दों के निर्माण में भी नाटककारों ने विभिन्न रीती अपनायी है । क्रिया क्लृप्पण को शब्द की पुनरावृत्ति से भी बनाया है । इनका प्रयोग लगभग सभी नाटककारों ने किया है ।

क्रियाक्लृप्पण + क्रियाक्लृप्पण = क्रियाक्लृप्पण रूप

- तब चौ-चौरे-चौरे चैं । ( नास्त ० ३३)
- पवन मानो चौरे-चौरे छाँह से रहा है । ( ज्वात ० ६०)
- वह मेरे नीचे से चौरे-चौरे खिसका जा रहा है । ( दुर्गा ० ७५)
- की दुर्ग झर-झर ठीकर, झकी झर झट झीमे से ज्वरवा है ।  
( झरू ० ८७)
- कलसरी की जकरी झर-झर जकरी झर फैली हैं । ( दुर्गा ० )
- कार जापने उछो हाक-हाक कह दिया । ( उछट ० ८)
- उन्हें भी कनी-कनी पैरना फड़ता है । ( बि० ३०२७)
- छच्छ और भीत्कार की जाधी कनी-कनी जाती है । ( पण्टा ० ४६९)
- कब मेरा विवाह कनी-कनी हुआ हो या । ( स्पर्श ० ९९)
- चढी --- कनी-कनी चढी । ( मुक्ति ० ३६)
- अपने बीकन के शतिहास किर किर बीचराया । ( जायनाहु ० १०६)
- यो कुछ करेगा, जाहिस्ता-जाहिस्ता करेगा । ( रस ० ७०)

संज्ञा शब्दों के साथ अव्ययों को जोड़कर भी क्रिया क्लृप्पण की प्रस्तुत किया है -

संज्ञा + अव्यय = क्रियाक्लृप्पण रूप

- मैं हुलसुकी जाती हूँगी । ( नील ० ३२)



- तु मुने शक्ति के साथ सुखपूर्वक बराबरसा की प्राप्त हो । (मुने०३२)
- किन्तु जब कार्यक्षमता उदारतापूर्वक उसका स्वामी देख की बना दीविर ( सप्त००१०५)
- हम हम उसके पूर्व हम साथ और नियमपूर्वक अपना अपना काम करते साथ । ( लंबी० ३७)
- उसे सम्मानपूर्वक से जानी । ( दुर्गा० ३४)
- मैं विश्रवाप्तपूर्वक कह सकता हूँ । ( वि०व०१८)
- किनाछय की सम्बराजों में भी स्वच्छन्दतापूर्वक समागम होने ला । (स्व०० १००)
- गुरु भी हम मानन्दपूर्वक हमने में एक बाये । (लंबी० ११)

दी क्रियाओं की भी संयुक्त करते क्रिया विशेषण हय निर्माण की ऐसी भी नाटककारों ने अपनायी है ।

क्रिया + क्रिया = क्रियाविशेषण रूप

- नदी कलकल करती हुई जबलती-बुलती पड़ी जा रही । (नारद००६६)
- मैं बहुत लज्ज-आशा करी हूँ । ( स्व०० १८)
- हम तुम ती जमी पीड़ा की ही-नाकर कम कर लेते हैं । (बम्ब००५७)
- अन्धारा गरिब-बदलकों में हूँ-जुलूसी रहने । ( उदर००२८)
- बिपती हलकी पहने हीती-बिस्ताती जा रही थी ( कही०३२)
- काम जैठ-जैठ कर जाना पड़ता है । ( लंबी० ३५)
- पूर्व अपना काम कलता-कलता हुआ करता है । (ज्वात० १९८)
- बिले देखी-देखी उसकी हाँस का पुन, छोटा सीते हुए भी गुमराब बना दिया जाय । ( क्य० ३२-३३)
- यह हम पार-पारकर हम जातिहय स्वीकार कराया जा रहा है । (दुर्गा० ४०)

संज्ञा शब्दों के भी क्रियाविशेषण शब्दों को निर्मित करने के तरीके को नाटकों में प्रायः व्यवहार में लाया गया है -

संज्ञा + संज्ञा = क्रियाविशेषण रूप

- कउर पुरे अत बावन की दिन-रात समका खुर खुर किया कही है (उउट० १७)
- रात-दिन साथ रही । (ककरी २४)
- रामायण तो रात दिन पढ़ती हूँ । (माहा० प्र० ३४)
- वह पुरत राती-रात जा बाय । (बम्ब० ६७)
- राती-रात संग्रहावन होकर हिमालय में विगत के जंगल की ओर न जाने कहाँ भागव हो गए । (पण० ०१७)
- मैं राती-रात हलदीया नरुत बनाता हूँ । (रह० ३२)
- जो सूखी पर राती-रात पड़ा दिया जाय । (जवात० ७४)
- इन सात दिन और सात राती मैं बुंद-बुंद करते मुकमें है जीवन का सारी सार्थकता निमीड़ हो है । (तेतु० ३७)
- जिसमें होकर बुंद-बुंद बह रिक्ता रहा है । (प० रा० ६२)
- बम्बा को भुने के कठे वह दिन दिन अपनी को भुजाता जाता है । (बम्ब० २६)

नाटककारों ने अक्सर अक्सर शब्दों को जोड़कर भी क्रिया विशेषण बनाने की रीति को अपनाया है ।

अक्सर + संज्ञा = क्रियाविशेषण रूप

- यह तो प्रतिदिन भी चरणों में रहती है । (जवात० ४०)
- तो मैं प्रतिदिन बड़े छीपती-बुहाली थी । (जवात० ८०)
- वे दुर्ग के बाह-बाह के गार्डों में प्रतिदिन बाना बाना कर हैं । (क० १३०)

- दिन प्रति दिन तरह-तरह की आश्चर्याजनक स्वर ज रही है ।  
(कोणार्क ०२०)
- पाण्डुलिपि कथास्थान न पहुँची का ? ( हेतु० २५)  
कथन-----
- पर कुछ भी तो कथास्थान नहीं है । ( आणार्ड ० १०३)
- बस तब तो बाद में कथाविधि होगा । ( स्वर्ग ० ७७)
- मनुष्य कठोर परिणत करके बीबन-संग्राम में प्रकृति पर कथाशक्ति  
अधिकार करके भी एक शासन जास्ता है । ( अज्ञात ० ११६)
- कथाशक्ति एक-धा भाव रखता ( पौर ० ४४)
- पर पेट सा छेता । ( अम्ब ० १२)

संज्ञा तथा अव्यय के योग से यही प्रियाविशेषण अथ समी वाक्यों में अव्यय  
हुर है -

संज्ञा + अव्यय = प्रियाविशेषण अथ  
-----

- यहाँ रात-भर मुत्त होगा ( छहरी ० ०२६)
- बिछी दुनियाँ भर में कुछ बाटता फिरे । ( दुर्गा ० ५५)
- में शाकि-भर प्रवास किया । ( हफ्त ० १११)
- उन्हीं में राजा-भर में कटा थी । ( दुर्गा ० ६३)
- में बिम्बनी-भर वाक्य होगी । ( अम्ब ० १२)

कुछ आशों की प्रियाविशेषण अथ में और स्थान मिला की संस्कृत के हैं -

- अर्थ की विनीचिता । ( भारत ० ४४१)
- सुन्दारा बाद अर्थ शाकि होगा ( रघु ० ३६)
- विरचन तक उसी मि की अपक की अर्थ मुक्त की क्यों परिधान  
करता है । ( भारत ० १३)

- अपने कुछ को व्यर्थ करने के लिये व्यर्थ मुकते रुठकर बैक्रीही हो गया ।  
(दुर्गा ६४)
- तो इतना ठर व्यर्थ है । ( वि० २०१७)
- दुर्गाय है पिछले पाठ वह स्फास्य बीमार पड़कर मर गया ----  
(चिन्दूर ६०)

सर्वात्म + अव्यय = अव्ययरूप

- हसीतिर तुम्हें सींचकर लार्ह हूँ ( ककरी ११)
- हसीतिर कि वे मातुल की गौर न हाकिर नामलों में ली रहती हैं ?  
(बाज्जाड २५)
- उसकी ली ली केवल हसीतिर मूलने का प्रयत्न किया - (पुव० ३०)
- इस तरह मुममुन बैठे ली । ( रस० ७४)
- वहाँ लव नामला हसी तरह है कितर तीन ली रहा है । (दुर्गा ५५)
- क्या कर रहे ली इस तरह कताने पर ली नहीं लीली । (चिन्दूर १२६)
- क्या लुलामर ने लीरे कान इस कदर मर दिये ( लुल० ५५)
- इस लन्देह में कि इस प्रकार लामके नैतिक फलन की लीलवना है ।  
(चिन्दूर ६२)

लव्यय + लव्यय = लव्ययरूप

- ललकल की लिलता में ललकों का लिलवाडु लुन लिललाया जाता है ।  
(चिन्दूर १०)
- लल कल लल ललला कर लिला ललय । लली० ४६)
- लल लल-लल लिलीर करता किलर रहा है । ( ललल० ५५)
- + + + लललललों के लल-लल , लल-लील लिललल किलरती हैं ।  
(ललल० ५)

इस अव्यय रूप को सभी नाटककारों ने ग्रहण दिया है ।

क्रिया उर्ध्वों से क्रिया स्व भी बनाया गया है ।

क्रिया + क्रिया = क्रिया स्व

- मैवाड़ियों को दिन-रात घोंते-बागते, लाते-पीते, एक ही बात सुन । (रत्ना० ९)
- खरिद खरीद-खरिद की कंकड़ मल फली । (स्वयं ७२)
- लेकिन बच्चे को मैं जब भी ठीक समय पर लिताती, फिटाती, पहनाती-लोढ़ाती और धुलाती बनाती हूँ । (कवी० ८६)
- हम कितना छटो-तगड़ो थे । (स्वयं ९९)
- तो मैं प्रतिदिन इसे छीकती-बुझाती थी ( बाणाद १०३)
- इसे तुम्हारा क्या जाता-जाता है ? ( वि० २६)
- और कितनी का हमसे क्या छेना-देना । ( ति० ४३)

नाटककारों ने हिन्दी के प्रभाव के कारण अंग्रेजी उर्ध्वों का प्रयोग भी हिन्दी उपासों की भाँति किया है । जैसे -

- कभी उसने सब जगहों में अपनी गर्जकैण्ड बिज कपूर के छिद्र फायरिंग की ---
- समाचार कम में वाइट-खीटर हूँ । ( स्वयं ५० ) (माया० २७)
- राज्य काट दिखाकर खरीदें । ( छोटन० ५६)
- वह भी तुम्हें पाठ-पाठ बाँटे कलम से - ( ति० १२)
- बाप-सु में हम कुछ रत्ना हुआ है । ( कवी० ७२)
- बैट-बिकेट लेकर वह करीब क्या ? ( कवी० ११०)
- पाटी-पाठिपथ से दूर रहना चाहता हूँ । (रत्न० ६७)
- तुम्हारे टेण्डर कामों का तुलनात्मक रूप क्या है । (रत्न० ४१)

- वे दीरो-दिरौहन न रखर नां और बाप बन जायेंगे । ( अमृत० ११३ )
- कोई बाबू, टिकट-टिकट के बत्तन ही रहे हैं । ( लौटन० ५४ )
- कावनी में खलीनों से कहा हैनकुछ । कांक्षी० ५२ )

बहुत नर समाप्त शब्द भी नाटककारों ने प्रयुक्त किए हैं, इनकी नाटककारों-विशिष्ट अभिव्यक्ति के लिए चुना है, जो उनके ऐसी वैशिष्ट्यवादी की भी प्रकट कर रहा है -

- ठे कही इसे बसताला में । ( सपना १६ )
- हंगलिया पाठिनी नामक एकट के हाफिजका नामक बफा है । ( वास्तव्या० ५२ )
- पर ये फिहासकर - बहापुर पाये सिके एक ही बगट है मूखी हैं । ( माया० २६ )
- कैबी मास्टर कबी का । ( रस० ३२ )
- मनीरका मानी संस्थाओं के हाथों बिक चुका है । ( रस० ३२ )
- इसी को कही है - छिड़ान्नीकरण । ( रस० ३६ )
- मैं ककरीबाप पर मानना मैंने विवेक बाता हूँ । ( ककरी ४० )
- पुरानी पीढ़ी के लोग पुरातन कबी ही तो ही कही हैं । ( कुँ० ७७ )
- ऊ का है वैद्यकीय विद्या तो मैंने उस मुठी कुम्भराती का स्वाद देखने में बिता दिया । ( कैबी० १०२ )

समाप्त जीवन प्रत्येक नाटककार ने की है, परन्तु उनके रूप में अन्तर भिन्नता है । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटकों में दो संताओं है जो संता रूपी की अभिव्यक्ति है । विवेक तथा संता है जो संता रूप की मिलती हैं । संता व विवेक तथा विवेक तथा पुरातन वाले क्रियाविवेक अभिव्यक्ति अत्यन्त पुरे हैं । सर्वनाम व सर्वनाम है जो सर्वनाम रूप अत्य है । संता, क्रिया है जो विवेक तथा अत्य है ।

भारतेन्दु की के नाटकों की सुचना में प्रताप नारायण मिश्र ने समाप्त की काफी कमकल्प दिया है । उन्होंने विवेक तथा संता है जो संता रूप,

संज्ञा व संज्ञा है निर्मित संज्ञा रूप, विशेषणों है वने विशेषण तथा क्रियाओं है वने क्रिया विशेषण रूप की मुख्यतः अपनाया है। उनकी तुलना में प्रभाव के नाटकों में उनकी बराबरी मिलती है। संज्ञा व संज्ञा विशेषण संज्ञा है वने संज्ञा रूप काफी रहे गये हैं। इसके अतिरिक्त क्रिया-क्रिया है निर्मित क्रियाविशेषण व पुनरुक्तिवाले क्रिया विशेषण रूप की अधिकता है। सर्वनाम तथा संज्ञा है वने संज्ञा रूप की स्थल-स्थल पर जाये हैं। परन्तु सर्वनामों है वने सर्वनाम रूप बने पुने हैं। संज्ञा+ संज्ञा है निर्मित विशेषण व व विशेषण + विशेषण है वने विशेषण रूपों की भी महत्व दिया है। क्रिया व क्रिया है वने विशेषण तथा क्रिया+क्रिया है वने क्रिया विशेषण रूप व अव्ययों है वने अव्यय रूप की कम स्थान मिलता है। संज्ञा व अव्यय है वने क्रिया विशेषण भी अव्यय संख्या में है।

प्रभाव की तुलना में 'दुर्गावती' में श्रीनाथ पट्ट ने समासों की और दृष्टि रूप ली है। संज्ञाओं वाले संज्ञा रूपों की अधिकता है। इसके अतिरिक्त विशेषण+संज्ञा है वने संज्ञा रूप विशेषणों है वने विशेषण व क्रियाओं है निर्मित संज्ञा रूपों की भी अपनाया है परन्तु उनकी संख्या बहुत अधिक नहीं है। क्रिया पुनरुक्ति व क्रिया विशेषणों की पुनरुक्ति है क्रियाविशेषण रूप जाये हैं। अव्यय व संज्ञा है वने क्रिया विशेषण रूप बहुत अव्यय है। संज्ञा व संज्ञा की संयुक्त वाले क्रिया विशेषण रूप बहुत कम बनावे हैं।

बी० पी० श्रीवास्तव ने 'उलटफेर' में संज्ञा व संज्ञा विशेषण व संज्ञा के योग है निर्मित संज्ञा रूपों की अधिकता है। क्रियाविशेषण पुनरुक्ति वाले क्रिया विशेषण रूप भी स्थल-स्थल पर जाये हैं। अव्यय और पट्ट ने 'विद्रोहिणी जम्हा' में संज्ञाओं है वने संज्ञा रूप, विशेषण तथा संज्ञा के योग है संज्ञा रूप निर्मित हुए हैं। इन संज्ञा रूपों की प्रधानता है। इसके अतिरिक्त क्रियाविशेषण पुनरुक्ति है वने क्रियाविशेषण रूप भी जाये हैं। कुछ अव्यय रूपों की अव्ययता भी मिलती है विलेख अव्यय+ अव्यय है वने अव्यय तथा अव्यय, संज्ञा है वने क्रियाविशेषण क्रियाओं है वने क्रिया रूप मुख्य है। कुछ रूप अव्यय है विलेख सर्वनामों है वने सर्वनाम रूप व अव्ययों है वने अव्यय रूप हैं।



गौविन्द बल्लभ पन्त ने समाप्तों को कम महत्व दिया है। उन्होंने  
 संज्ञाओं से बने संज्ञात्म, विशेषणों से बने विशेषण रूप को अधिक रखा है।  
 क्रियाविशेषण पुनरुक्ति से बने क्रियाविशेषण भी व्यवहृत हुए हैं, परन्तु संख्या  
 में कम हैं। उच्च्य तथा संज्ञा से बने क्रिया विशेषण व सर्वनाम, संज्ञा से बने संज्ञा  
 रूप अल्प हैं। कौड़ी के शब्दों को भी पाठ-पाठ रहकर समाप्त रूप दिया है।

पन्त की ज्येष्ठा रामबुद्धा बेनीपुरी की कृति में समाप्त काफी है।  
 समाप्तों के विविध रूपों को उन्होंने अपनाया है। संज्ञाओं से बने संज्ञा रूप,  
 विशेषण संज्ञा से बने संज्ञा रूप, विशेषणों से निर्मित विशेषण व क्रियाविशेषणों  
 की पुनरुक्ति से क्रिया विशेषण रूप को अधिक महत्व दिया है। संज्ञा विशेषण  
 से बने विशेषण रूप क्रियाओं से निर्मित क्रिया विशेषण रूप कुछ कम हैं। सर्वनामों  
 से बने सर्वनाम व उच्च्यों से बने उच्च्य तथा क्रियाओं से बने विशेषण रूप अत्यल्प  
 हैं। संज्ञा की द्विरुक्ति से क्रिया विशेषण रूप भी बहुत कम हैं।

सुन्दरकाण्ड छात्र कार्त ने संज्ञा व संज्ञा से संज्ञा रूप, विशेषण तथा संज्ञा  
 से निर्मित संज्ञा रूप अधिक प्रयुक्त किये हैं। विशेषणों से बने विशेषण तथा  
 क्रियाओं से संज्ञा रूप भी बनाये हैं।

हरिदुष्का प्रेमी की कृतियों में संज्ञाओं से संज्ञा रूप तथा संज्ञाओं से  
 विशेषण रूप विशेषण संज्ञा से विशेषण रूप अधिक बनाये हैं। संज्ञा, विशेषण  
 से विशेषण रूप तथा क्रियाओं से संज्ञा व क्रियाविशेषणों की कुछ कम बनाया  
 है। उच्च्यों से बने उच्च्य तथा उच्च्य और संज्ञा से क्रिया विशेषण कुछ ही  
 जाये हैं। सर्वनामों से सर्वनाम रूप सर्वनाम संज्ञा से संज्ञा रूप तथा सर्वनाम, उच्च्य  
 से उच्च्य रूप अत्यल्प बनाये हैं। कहीं-कहीं समाप्त कुछ उन्हे भी हो गये हैं।  
 संज्ञा तथा क्रियाविशेषण पुनरुक्ति से भी क्रिया विशेषण रूप तैयार किया है।

वत्स ने संज्ञाओं से बने संज्ञा रूप, विशेषण संज्ञा से बने संज्ञा रूप,  
 विशेषणों से विशेषण तथा क्रियाविशेषणों व संज्ञा की द्विरुक्ति से क्रिया  
 विशेषण रूप को अधिक महत्व दिया है। अन्य कौटिल के समाप्त रूप को काफी  
 कम अपनाया है। अधिकतर छोटे समाप्त ही व्यवहृत हुए हैं। विविध शब्दों से



बने समाधी की भी स्थान मिठा है ।

बनबीर बन्दू माधुर ने भी करक की है मिछी-कुछी  
समाधी की स्थान दिया है । इनके नाटकों में करक की के नाटकों है क्रियाओं  
है बने विवेचन तथा संज्ञा रूप कुछ अधिक है । सर्वनामों है बने सर्वनाम  
तथा सर्वनाम व अव्यय है बने अव्यय और अव्ययों है निर्मित अव्ययों की कम  
महत्त्व दिया है । माधुर की की भी छोटे की समाधि अधिक प्रिय रहे हैं ।

माधुर की की तुलना में उसी नारायण निम समाधि  
की अधिक रहने के पदा में नहीं रहे हैं । संज्ञाओं है बने संज्ञा रूप तथा क्रिया  
विवेचनों है बने क्रिया विवेचन रूप मुख्य रूप है व्यवहृत हुए हैं । सर्वनाम  
तथा अव्यय है बने अव्यय तथा सर्वनाम व संज्ञा है बने संज्ञा रूप भी रहे हैं ।  
परन्तु इनकी संख्या कम है ।

बीरन राकेश तथा गणेशपुर के नाटकों में समाधी की  
महत्त्वपूर्ण स्थान मिठा है । संज्ञा शब्दों के योग है संज्ञा रूप अधिक बनाये हैं ।  
विवेचनों है विवेचन रूप तथा विवेचन संज्ञा है बने संज्ञा रूप व संज्ञा  
विवेचन है बने विवेचन रूपों की भी व्यवहृत किया है । संज्ञा तथा क्रिया-  
विवेचनों की द्विगुण है क्रियाविवेचन रूप अधिकतर बने हैं । क्रियाओं  
है क्रिया रूप, सर्वनामों है सर्वनाम रूप तथा अव्ययों है अव्यय रूप कम बनाये  
हैं । सर्वनाम तथा संज्ञा के संयुक्त होने पर बने संज्ञा रूप तथा सर्वनाम अव्यय  
है बने क्रिया विवेचन रूप बहुत ही अल्प है । जगै-जगूरे तथा रत नमई में  
बीरन शब्दों है बने समाधि भी प्रयुक्त हुए हैं ।

'कृत पुन' में संज्ञाओं, विवेचनों है विवेचन रूप  
अधिकतर बनाये हैं । क्रिया विवेचनों है क्रिया विवेचन तथा क्रियाओं  
है संज्ञा रूप भी निर्मित हुए हैं । बीरन शब्दों है भी समाधि बने हैं । छोटे

स्मास की महत्त्व दिया है । ' युने युने ज्ञानि' में स्मास शब्दों है स्मास स्म  
विशेषण शब्दों है स्मास स्म व स्मास विशेषण है निर्मित विशेषण स्म  
अधिकता है । स्मास तथा क्रिया है बने स्मास स्म अत्यल्प है । क्रिया विशेषण  
है बने क्रिया विशेषण तथा क्रियाओं है बने क्रिया स्म भी काफी कम है ।  
छोटे स्मास की व्यवस्था दुर है । सर्वेश्वर स्मास के ' बकरी' , विष्णु कुमार  
के ' छोटन' में स्मास बहुत कम रहे गये हैं । स्मासों है स्मास स्म विशेषणों है  
विशेषण स्म अधिक बने हैं । क्रियाओं है क्रिया विशेषण स्म कम निर्मित  
दुर है ।

दुरेन्द्र काँ स्मासों की अधिकता के पक्ष में रहे हैं ।  
हन्दीने लगभग सभी प्रकार के स्मासों की महत्त्व दिया है, किसी स्मासों है  
बने स्मास स्म , स्मास तथा विशेषण है बने विशेषण स्म स्मास विशेषण है  
विशेषण स्मासों है क्रियाविशेषण क्रिया विशेषण है क्रिया विशेषण स्म  
अधिक जाये हैं । छोटे स्मासों की प्रधानता है । दुरेन्द्र काँ के विपरीत  
मुद्राराक्षस की कृति ' लिखटा ' में बहुत कम स्मास व्यवस्था दुर है । स्मासों  
है स्मास स्म, विशेषण है विशेषण स्म तथा क्रिया है क्रिया स्म अधिकतर निर्मित  
हिए हैं । क्रिया विशेषण की पुनरावृत्ति है क्रिया विशेषण स्म अधिकतर  
बने हैं । कौड़ी शब्दों है भी स्मास योजना की है । शब्द-संग्रह पर स्मास व  
क्रिया है स्मास स्म भी बनावे हैं ।

### उपसर्ग तथा प्रत्यय

बिना शब्दांशों का अपना कोई स्वतंत्र अर्थ नहीं होता तथा वाक्य में लगे प्रयुक्त होने का बिना तानाबूझ नहीं होता, परन्तु शब्दों के साथ संयुक्त होने पर जो अर्थ प्रकट करते होते हैं, प्रत्यय कहलाते हैं। शब्दों के पूर्व में जुड़नेवाले उपसर्ग या पूर्वप्रत्यय तथा अन्त में जुड़नेवाले प्रत्यय या परप्रत्यय कहलाते हैं। शब्दों के अर्थ में परिवर्तन लाने तथा अर्थ में भिन्नता लाने में इनका बहुत योगदान है।

नाटकों में इनके प्रयोग में भिन्नता मिलती है जो नाटककार की अभिव्यक्ति की रीति को प्रकट कर रहा है। उपसर्गों में संस्कृत, हिन्दी तथा विदेशी उपसर्ग नाटकों में व्यवहृत हुए हैं।

(१) संस्कृत के उपसर्गों की संख्या नाटकों में काफी मिलती है। मुख्यतः बिना नाटकों की भाषा में तरल शब्दों की प्रभावता है उन्हीं संस्कृत के उपसर्ग अधिक प्रयुक्त हुए हैं। संस्कृत के उपसर्गों में भी परंपरागत उपसर्गों की प्रभावता है। इन उपसर्गों के विशिष्ट अर्थ में तथा अर्थ में नाटककारों ने रखा है।

‘हुं’, ‘हुः’ तथा ‘दुर’ उपसर्गों का प्रयोग हीनता या दुरा अर्थ में किया है तथा इसके अलावा तथा विशेषण शब्दों का निर्माण मुख्यतः किया है।

उदा -

- निष्ठुर वैवस्वत के कुक्कु से महाराज की जीवन-रक्षा होने की बाधित ।  
(ज्वाल० ३६)
- कन्या के बलकाकर कुमारों की और लगाया । ( अंगूर० ४६)
- विवाहिनी और विदेशियों ने हमारी दुरीतियों से तान उठाया है ।  
(सुने० २२)
- बलका कुक्कु भी लौ सीमना पड़ा । ( रत्न० ४६)
- मेरे बिना उसके रीते मन में बालकाओं और दुःस्वप्नों का कण्ठ सीमा ।  
( योरा० ७२)
- यदि कुछ है किसी ने मातृ पर बाधमण करने का दुस्साहस किया ।  
(उपम ४६)
- तो फिर कुमारों को किसी मगवान । ( अम्ब० १०६)



- पुलिफिल है । और पुलिस्कुत भी । ( स्वरु० ६८ )
- किसी पुलोमल नाम लोगों की उत्थावारी की ठीकर ने आज महारौप का उठाठ सागर बना दिया है । ( बीणार्क ५७ )
- सब नौनों पर डूब रहीं + + + ( तैलु ३५ )
- फिर वह तो की साकार चंचलता है । ( ना०००विष्णु० )

### क्रियाक्रीयण -

- उसका वहाँ सहरीर जाना । ( लम्ब० ६३ )
- तुम्हारे साथ के आदमी की सुख लौट जाए न ? ( दुर्गा० ७८ )
- मैं इसे सम्प्राण बंदी बनाकर महाराज के पास ले जाऊँ । ( वन्दु० ६८ )
- इसी विपारी के नस्तक की पुनोपित कर रहा है । ( क्य० ४६ )

\* नहीं के अग्रिप्राय के लिए वं उपसर्ग व्यवहृत हुआ है । इस उपसर्ग से संज्ञा तथा क्रीयण रूप अधिक तथा क्रियाक्रीयण रूप कुछ कम निर्मित हुए हैं ।

### संज्ञा -

- तुम्हारे लिए ज्ञान बरदान सावित हुआ । ( लौटन ४० )
- गरीबी और अन्धारा का नहीं है बस ( ककरी ४७ )
- ज्ञेय के मानी अवधि नहीं है । ( लम्ब० ५६ )
- असफलता पर हठाकर जाती हुई । ( वि००० ६४ )
- फिर अविष्टता के प्रायश्चित्त के लिए प्रस्तुत हो । ( सत० २३ )
- चाहे मुक्ति और राजनीतिक अदुरवर्तिता का ही पीतक समझा जाय । ( क्य० ६३ )

### क्रीयण -

- के आणित मजदूर किसी डीरे हुए पाखणों की + + + ( बीणार्क ४८ )
- तुम तो असाधारण स्त्री हो ( भारत० ३०४४ )
- नियति ने ज्ञात नाम से मानी हूँ है तभी हुई + + + ( पुष्प ३३ )
- लौटो ! कहीं अनु बातें करते हो ? ( माया० २४ )

- तब उनकी अपवित्र शाना पहने है जहाँ की कर्म काया अपवित्र न ही जाए । ( उप० ५८ )
- अशिक्षित पत्नी थी । ( स्क० ०४७ )

### क्रियाविवरण -

- सुम्हारा पिता और पुत्र का अद्वितीय अभिवादन होगा । (कौणार्क ६८)
- अधिराम गति है बड़े का रता है । ( स्क० ३४ )
- स्वीतस्वि के सकृद अविद्वाम क्रमण ठोकरे और तिरस्कार (पन्द्र० ८२)
- ज्वाबारी, निर्दय अतिथि ने भी अप्रत्याक्षित आक्रमण किया है । (उप० ६२)

निः, निर, उपार्ण बिना व बाहर कर्म में लाये हैं । इन उपार्णों से प्रकाश विविधता तथा क्रिया विविधता का अधिकतर बनाये हैं, तथा क्य क्य है ।

### हजा -

- दीर्घ निःस्वाद्य कर्ण ? ( क्य० ८६ )
- तब उसने दीर्घ निःस्वाद्य ठेकर कहा ---- ( वि० ३८ )
- निहकमता ने भी हजा की बड़ी सहायता थी । ( मा० ७७०४०२८ )

### विशेषण -

- जिले निःस्वार्थ भाव है जब कुछ मैरे घरणों में अपेक्षा कर दिया था । (स्क० ०९५२)
- चट्टान को फाँड़कर बलीवाली निर्दय निष्कलुष कथारा । (कौणार्क ६४)
- किन्तु क्या पछाह को अपेक्षा निर्दय पुण्य पर गर्व नहीं होता ? (वि० ३० ६६)
- मनुष्य का हृदय उतना निर्दय नहीं होता ( मुक्ति० १३४ )
- जात्रा की निर्दय न कन्या थी । (मा० ७७०४० ५६)
- मेरी भावना निराधार नहीं है ? ( आकाङ्क्ष २४ )

### क्रियाविशेषण

- + + + उसके पास निःसंख्य बाये । ( कांश्री०८०)
- उसे मूक, निःसंख्य बना देता है । ( जय० १००)
- निःसंख्य कुछ हीबिंदु । ( जय० १०७)
- तुम जाकर निःसंख्य स्टूड पर बैठ लवते हो । ( तब० ६४)
- गैरी की निर्विष्य बातों की निरंतर अनुमति --- ( हेतु० १८)

\* 'सु' उपसर्ग को भी नाटकों में काफी स्थान मिला है । 'जंझा या लज्जी तरह' रूप को लेकर शब्दों में संयुक्त किया है । इस उपसर्ग को लता तथा विशेषण शब्दों के निर्माण के लिए प्रयुक्त किया है जिसमें लता शब्दों में वे अधिकतर व्यवहृत हुए हैं ।

### लता -

- उनकी सजाह सम्पत्ति है राज का पाव चलाऊंभी । ( कांश्री०६६)
- गैरी विनीत सम्पत्ति है ( जवात० ६३)
- जायकी गैरा सम्मान करना चाहिए । ( मुक्ति० ८२)
- कैवल्य प्यार के सम्पत्ति में ही जाऊँ ( वंशा०५६)
- कहां नृत्य है, लीन है ( जय० ५)
- इसी कीड़े की लीन कर ( मुक्ति० २८)

### विशेषण -

- सम्पूर्ण राज्य में वसन्तीरुच की तैयारियाँ हो रही हैं । ( तब०२१)
- सम्पत्ति उरीर, वन्दना वा मुक्त ( विन्दु० ५३)
- एक सम्पत्ति व्यक्ति ने पूरा ( वि००० ५६)

### क्रिया विशेषण -

- जिसे पहले सम्पूर्ण रूप से प्रकाश किया जाता है । (वाप००२२)

‘वप’ की ‘वुरा’ की अभिव्यक्ति के लिए शब्द में जोड़ा है । इस उपसर्ग से छंटा शब्द बनाये हैं ।

छंटा -

- भीतराब का अस्मान कर पुमने पैवाड़ पर देवताओं के अभिशाप की अभिव्यक्ति किया है । ( रत्ना० १० )
- यह ती अपनी नाक कटाकर दुष्टों का अपहृन् करनेवाली बात हुई । (उप० ६३)
- अपहृन् हो गया । ( रा० ४६ )
- अपहृन् की क्या शक्ति है ये काँटे बाँटों से काँटकर + + + (वि० ०२२)
- पुण्डा और अपहृन् के शक्ति है मजा हुआ मैं कम तक ही लूँगा । (रत्ना० १०५)

‘वि’ उपसर्ग का भिन्न तथा विशेषण वर्ग में प्रयोग किया है । इस उपसर्ग से प्रायः छंटा व विशेषण वर्ग हैं, त्रिप्राविशेषण रूप वत्त है ।

छंटा -

- वेद विनाश का करता है ( वि० ०८० )
- मुक्तराष्ट में विनाश की श्रवणा है । ( स्क० २५ )
- विषय वेरी ही शोभी । ( दुर्गा० ११५ )
- शास्त्र का विनाश सब हर्षों की लीला गया है । ( स्क० ६ )
- विस्मृति के गर्त में विह्वल कर दे । ( वय० ३३ )
- मुझे अपने से विह्वल हुई । ( वाष्पा० १०८ )

विशेषण -

- बाण है बाण - विशेषण पुन की देखकर मन में कभी कोई अनुमति नहीं होती । ( उद्गा० ४२ )
- छँ बनवाने में विशेषण सहायता न हो जाये । ( उद्गा० ५० )
- विह्वल उद्गाणा है । ( वि० ० ५८ )



- मायी यह तो विश्व कादमी है । ( स्कन्ध० ६२ )
- क्या कृतवाता इतनी विश्व, इतनी विनीत ही । ( जय० १०६ )
- जैसे मयनीत होकर विश्व मान से घेर घू रहे हैं । ( यत्न० १६७ )

#### क्रियाविशेषण -

- विद्युत्ति के गर्त में विश्व का है । ( का० ३३ )
- केशि काशी है विश्व का विश्व का विश्व का है ? ( का० ३३ )
- अपने को ज्योति में विश्व कर देती है । ( जम्ब० ८५ )

\* का' उपार्ण को' लक्ष या स्वर' समिप्राय के छिद्र प्रयुक्त किया है । इससे होता तथा लक्ष्य रूप बने हैं । इस उपार्ण का व्यवहार नाटकों में जल्प हुआ है ।

#### संज्ञा -

- स्वामन्त का जागमन हुआ नहीं । ( जय० २३ )
- रात्रि के जागमन की घुबना ही गयी । ( युव० ४६ )
- किती के पल्लि पर इस तरह का जागमन --- ( सि० ४४ )

#### वचन -

- मैंने जागीर का जागमन हुआ की प्रतीक्षा की है । ( स्कन्ध० १५८ )
- यह जागमन रात्रिपति में हुआ हुआ है । ( युव० ६६ )

\* प्र' उपार्ण की नाटकों में व्यवहृत हुआ है । इसका समिप्राय विशिष्ट की है किया गया है । इस उपार्ण की अधिकार होता, विशेषण तथा क्रिया के साथ संयुक्त किया है ।

#### संज्ञा -

- तुम्हें भगवान के प्रवचन कभी छी ? ( जम्ब० ४७ )

#### विशेषण -

- एक निराश्रित और प्रतीकित मातृकुमारी हैं । ( उप० १२ )

- महत्वाकांक्षा के सुदीप्त अग्निकुण्ड में जूने की प्रस्तुत हो जाती ।
- गंगा के प्रक्षिप्त प्रवाह में मुक्त बाज एक और ध्वनि सुनाई दे रही है ।  
(अथा०.४५)  
(वि०अ०२५)
- धूनों के विरुद्ध प्रकट वनमल अपनी ताय तैयार करने का — ( हेतु० १०)
- हम उस तैयारी की प्रवर्धित करेंगे । ( प०रा० ३३)

### क्रिया -

- इन धियों का प्रवर्धन नहीं चाहती । (नामा० ४६)

उप उपसर्ग के कई अर्थ छिरे गये हैं किसी के पास स्थित कोई काम करने का विशिष्ट कामास, कुछ छोटा या बड़ा, आदि । इसी अर्थ व क्रियाविशेषण शब्द मुक्तः भी हैं । इस उपसर्ग के उभने से उभयन एक ही ही उच्चोक्तिविकतर नाटककारों ने निर्मित किया है ।

### उदा -

- स्वर्गीय क्रि० उत्पन्न अग्नि । (बल्द० ४३)
- वैरी उपस्थिति का बीच नहीं होता । ( हेतु० १३)
- उपहास है । ( उभारी०२३)
- उपेक्ष और चोरे फूटे पड़ते जा रहे हैं । (अमृत० १७)

### क्रियाविशेषण

- यही कहना उपयुक्त है । ( वि०अ० ६९)

बीह, बाप में, पास, प्रत्येक या हर एक, कई बार, तुल्य, कुछ या अतः अर्थ के छिरे उच्चों के पूर्व में लुपे उपसर्ग की बीड़ा है । जिससे अधिकतर अज्ञा, विशेषण तथा क्रिया रूप की हैं ।

### उदा -

- ग्रीष्म का सुताप होता है । ( विन्दू० ७३)

- मैं यहाँ की धूप में अपनी छाया की अनुकृति बनाते देता हूँ ।  
----- ( आजाद २५ )
- ऐसे प्रयोगों पर विवेक अनुशासन के बरणों पर मुक्त बाना चाहता हूँ ।  
( रसा ७३६ )
- तेरा अनुकरण कभी हुए । दुर्गा १३० )

### विवेक्षण -

- दास हमेशा अनुसर रहेगा । ( रसा २६ )
- निरक्षर की भाँ के अनुरूप नहीं होगी । ( पेशु १८ )
- तुम इस गीत के अनुरूप की अपने की छाछा होगी । ( रसा २५ )

### प्रिया -

- मैं ज्यादा के रूप पर आरुढ़ होकर पति का अनुमान करती ।  
( रसा ११ )

नाट्यकारों ने कुछ संस्कृत के ऐसे उपसर्गों की भी महत्व दिया है जो कि पूरे उच्च हैं जैसे 'स्व' उपसर्गों को 'अपना' अर्थ में अपनाया है । इस उपसर्ग है अधिकतर होता स्व निर्मित किये हैं । विवेक्षण स्व भी इस उपसर्ग है जो है पारम्परिक उनकी संस्था बल्य है ।

### संज्ञा -

- भला उनका स्वाभिमान इसे धरु कर सकता था । ( रसा ७८६ )
- जनता के पुत्र में कमबाल स्वाधीनता की भावना से स्वारा राक्षस होना । ( रसा ७५२ )
- स्वतंत्रता कितनी अच्छी चीज़ है । ( वि० ७० ५४ )
- उन्होंने स्वराज्य की बागडोर को कभी बड़ाया । ( कां० ७० ७४ )
- पर स्वयं की आत्मा की कभी बनाकर उसे प्राप्त करना अच्छा नहीं ।  
( रसा ७० )

### विशेषण -

- जिनके मुहाबिठे पर औरतें तक स्वाधीन रहनियां थीं । (दुर्गा० १०)

घामने, बिरुद्ध व हर एक जगह के लिए प्रति उपलब्ध का व्यवहार हुआ है । इससे होता शब्द अधिकतर निर्मित किये हैं । शब्दय शब्द अल्प बने हैं ।

### होना -

- मेरी नजरों उनका प्रतिबिम्ब प्रकट नहीं करती । ( अम्ब० ४)
- जना टूटा हुआ प्रतिबिम्ब पैतृक । (उद्धर्त० ६६)
- मेरा दूसरा नाम प्रतिष्ठा है । ( वि० ३० २३)
- यह है प्रत्याग्रहण में उठाई गई लड़करी की कनका । ( अम्ब० ७५)
- कैवट प्रतिष्ठा है । ( मादा० ५०)

### व्यय -

- यह तो प्रतिपक्ष भी बरणा में रहती है । ( अवात० ४०)
- वे दुर्ग के आस-पास के गांवों में प्रतिदिन जाना जारी कर दें ।  
(अव० २३०)
- ती में प्रतिदिन इसे डीपती-बुझाती थी । (आगाह ८०)

\* जयि उपलब्ध की ऊपर के जय में लिया है निम्नलिखित: इससे होता रूप बनाये हैं । इस उपलब्ध की अल्प संख्या में अपनाया गया है ।

### जोना -

- मेवाड़ जैसे राज्य के जयिपति है । ( अय० २८)
- आप दोनों की बर्त का जयिपति नियुक्त करता हूँ । (प० रा ७४०)
- इसकी उपवीठ और जयिस्थान में बंजित की है । (कीर्णार्थ २६)
- गठनक की जयिपरी की महारानी दुर्गावती की लड़करी का प्रणाम ।  
(दुर्गा० ३४)

\* वहाँ उपसर्ग का व्यवहार वाच्य अभिप्राय से किया गया है। इससे सीता का मुख्यतः की है।

- मेरी सखमिणी । (स्वर्ग ७४)

- मैं बैरवा की सखरी नहीं बनने चुनी । (उपसर्ग १२८)

- परिताप ही मेरी सखर है । (वि० ३३)

\* पर उपसर्ग का भी काफी व्यवहार किया गया है, इसकी दूधरा की में संयुक्त किया है। इससे सीता का प्रत्ययः की है विशेषण शब्दों में कल्प का में इनकी जोड़ा है।

सीता -

- पाँच के होते हुए पसुरुन की वात्सा । (केतु २६)

- पसुरुन की जाया बिन्दू प्रष्ट कर पैती की (कु० ४०)

- उनकी सेवा करने से मेरा पल्लोक बनेगा । (मुक्ति ११४)

- जब मैं यहाँ परिस्त में निवास का कष्ट सह रहा हूँ । (कव ८८)

- जब परीषकार में पिष्ट जाने का डर हो । (कुमा ८८)

विशेषण -

- ल की पिच्छे में बन्द और पत्यस जानकर ऐसी बात कहता है ।

(नील २१)

वाटकों में वहाँ एक शब्द है बड़ी अभिव्यक्ति करनी बाकी है, वहाँ एक है कि उपसर्ग का प्रयोग हुआ है। इस कीट के शब्दों की कम महत्व मिला है।

उदाहरण -

- मेरी कुपस्थिति में ऊपर तुम होते (मुक्ति ६८)

- मैं अपनी स्वामिमान की और नहीं हल सकती । (उपसर्ग ८८)

- स्मारी किता का इससे बढ़कर कुपस्थिति नहीं है ; (कव ३८)

- बलिबुद्धि कमाबुद्धि की सेवा भी वहाँ का चुनी है । (मास्त्व्या ३१)

- यह मापी की के वस्तुमान ज्ञान्दोलन का प्रारंभिक युग है । (युगे०३५)
- यह लिम की उचितता पुष्टि मिली थी । (स्वदे० २०)
- यह है प्रत्याभूति में उठाई गई लक्ष्य की फलन । (बन्ध०३५)
- इतिहास निष्पत्ति यह विषय बनाने लगी --- । (विष्णु० ४०)
- आप अपना ही उदाहरण क्यों नहीं लेते ? (कुर० १४)

कहीं-कहीं अस्मृत उपपत्ति है उनका जहाँ न निश्चित कर विशिष्ट जहाँ प्रकट हुआ है, क्योंकि उन्हीं का यह रूप स्वरु ही गया है जैसे -

- निराश उन्हीं के लिए उन्हीं जुत के भी हैं । (मां०सी०१२५)
- एक बेवारी जुता के विरुद्ध जहाजिनार की यज्ञाते ही । (दुना००२२)
- तुम जहाँ जति ही । (जय० ३१)
- वहीं जान में रहनी । (युगे० ४४)
- जानी और जाकर जावे का पावन करी । (उहरा०३७)
- जावेद आप जावे में जाकर यह प्रतिष्ठा कर गए । (कुर००१०८)
- कितने-कितने जाग्रत है उन्हें जानीजित किया । (विष्णु० १८)
- प्रभु का यह प्रतीक टल जाता है । (रत० ४४)
- मगवान की शान्तिवाणी की पारा प्रभु की नरकान्ति की की बुझा देनी । (ज्वात० ३०)
- जावेद जावे ही बुझ देनी का प्रभु कर रहे है । (विष्णु०१०६)
- जानी बनकर ईश्वर है विष्णु हुए । (भारतजा०३७)
- का फिदा का निमन हुआ । (विष्णु० १८)
- जीर्ण जीर्ण की विष्णु रूप है । (स्वदे० ४०)
- विष्णु बहुत जावे होकर वह जगत् की फाँसी पर चला हीना । (कुर०४२)

- मुन्हें बीजे का कुछ भी अधिकार नहीं है । ( वि०अ० २६ )
- कलने उने सम्पत्ति की व्यवस्था कीजिए । ( अम्ब० ५६ )
- तेरे छिह पुर्व में उपवास । ( अंगूर० ६८ )

उपसर्गों में भी कुछ संस्कृत उपसर्ग बहुत कम व्यवहृत हुए हैं । संस्कृत उपसर्गों में -

- आप उपसर्ग अभिनन्दन (अभि) करें । ( ना०सं०वि० ५३ )
- अपने चिरपरिचित ( चिर )-नटकी रंगीत पर देख । ना०सं०वि० ७७ )
- चिर स्थायी ( चिर ) बन कर रहे । ( हेतु० २१ )
- तुम्हारी बुद्धि तुम्हारी चिरसिन्धि (चिर) रहे । अथा० ७३ )

संस्कृत उपसर्गों की तुलना में हिन्दी उपसर्गों का रूप प्रयोग हुआ है । वास्तविक नाट्यकारों ने भाषा की सरल तथा जनसामान्य की बनाने के लिए इनकी व्यवहार पर अधिक महत्व दिया है । हिन्दी उपसर्गों अधिकतर तत्त्व व देशज शब्दों के साथ जुड़े हैं, तत्त्व शब्दों के साथ कम जाये हैं ।

“ व ”, “ वन ” उपसर्गों को नहीं जो में दिया गया है । इनके जुड़ने पर विशेषण क्रिया विशेषण शब्द उत्पन्न: की हैं ।

विशेषण -

- मैं इस समय तुम्हारे दोष-कौशल का विवेचन नहीं करता चाहती । ( आजाद० ३७ )
- उन्हें मेरे साथ रहने का स्वागत अधिकार है । ( मुक्ति० ६८ )
- जोड़ कर रहे हैं । ( वि०अ० ७७ )
- वे अस्वास्थ्य बनकर जाये ही । ( अम्ब० २१ )
- लेकिन कभी-कभी अन्याय वक्त जिनगी में आ ही जाते हैं । ( अमृत० ६६ )
- जब अन्धकार छुटकी है हमका मुनारा भी हुआ । ( स्वर्ग० १७ )
- हा महारानी की मैं अनिमित्त पाव साध है । ( दुर्गा० १२० )
- + + + अन्धानी महाराजों की टीस छेता ही रहता है । ( प० रा० ७५४ )

### क्रियाविशेषण -

- लगता है हुनकर भी अनुना कर रही है । (अनु० ४३)
- वह सामने लड़ी है और होता अजाने की तुल्य ही नहीं ? (प० रा० ०३०)
- मुझे लगता है जैसे अजाने की लम लौगों ने पृथ्वी और वाकाश में भीषण संघर्ष सड़ाकर दिया है । (कौणार्क० १६)

\* निः उपसर्ग संस्कृत की भाषा हिन्दी में भी व्यवहृत हुआ है, इसका विना अर्थ दिया है । इसके जुड़ने पर विशेषण तथा क्रिया विशेषण का अधिकार: बने हैं ।

### विशेषण -

- सासही और निडर । (कव० ३४)
- निडर तो वह कतना है । (पु० १५)
- बड़ा निरम्ब्य है । (कौ० ५४)

### क्रियाविशेषण -

- निडा होकर बाहर । (अनु० ३९)
- जहाँ पहुँचकर वह निडा ही जाता है । (कौ० ३९)

४, 'सु' उपसर्ग को 'अच्छा' अभिप्राय के लिए प्रयुक्त किया है । इस उपसर्ग से उता तथा विशेषण शब्द निर्मित हुए हैं ।

### संज्ञा -

- देश के सपूतों को इसमें कुछ न कुछ अवश्य देना चाहिए । (उलट० ६)
- मेवाड़ के सपूतों, मेवाड़ के अभिमान सुन्नी हैं । (रसा० ३५)

### विशेषण -

- क्या रूप-सरूप है । (फा० सी० ८३)
- इतनी साफ सुथरी, इतनी सुवर्ण, इतनी सम्यक् । (कौ० ३३)



क, कु उपसर्ग की संस्कृत की भाँति 'पुरा' शब्द के लिए संयुक्त किया है। इससे विशेषण शब्द निर्मित हुए हैं -

विशेषण -

- + + आपके इस कपूत किन्न में तब प्राण-प्रतिष्ठा होगी। (रसा० १२)
- इसका कुंकु भी उसे योग्यता पड़ा। (रस० ४६)
- जाने दीजिए, कुर्वत है। (मुक्ति० १९)

जब को 'जगता' की में लिया गया है, इससे विशेषण रूप अधिकतर बनाये हैं।

विशेषण -

- खड़े हुए उनके जगते शरीर की देखी। (कांक्षी० १३५)
- जगद्वरी डेढ़ चढ़ी का मनुष्य। (वि० १०४६)
- जगति कुछ तरीसे बेहरे। (दुर्गा० ६०)
- + + + कुसुट में एक जगिता फूट होता। (जनात० १३५)
- श्यामांग रात-भर जगुञ्जित रहा है। (उद्यो० ५६)
- तेरी बात सुनने से और भी जगरी हो जाऊँगी। (वीचन्द्रा० १२)

बस्ती-क़ारसी के कुछ उपसर्गों का नाट्यकारों ने प्रयोग किया है जो परंपरा से पड़े-पड़े हैं। नाटकों में अधिकतर ये उपसर्ग बस्ती-क़ारसी के शब्द के साथ लाये हैं।

कै, कद का अधिकतर व्यवहार हुआ है जिसमें 'कै' का 'क' बिना 'तया' 'कद' का 'पुरा' अभिप्राय लिया है। इससे अधिकतर विशेषण रूप निर्मित किया है। क्रिया विशेषण रूप भी मिलते हैं, परन्तु उनकी संख्या कम है।

विशेषण

- यही तो चरखत मनी के कैक मोत का कारण हुआ। (जगती० २०)
- वह कैनुनाह तया पा जाये। (उद्यो० ६६)

- हमारा नाम किसी बहती हुई बैरुन लीला में लिखने लगा ।
- वो बैरुन , कुछ कर रहा । ( कही, २८) (पं० ०२१)
- बैरुन स्वादिष्ट है । ( स्वर्ण ३७)
- वह बदबूला जा रहा है । ( मुक्ति ० १०८)
- तुम बदनाम हो जाओगे ? ( मुक्ति ० ६७)
- बदकिस्मत वह बैरुन है । ( लूट ० १०)

### प्रिया विशेषण -

- लड़कों की बैरुन वैश्वज्ञता क्या है । ( लूट ० ६०)
- उसी दौड़ में एक बार बैरुन दौड़ । ( वि० ० ६२)
- वह बैरुन कुछ रही है । ( पं० ० ७३)

निजीवात्मक जी के लिए ना उपसर्ग व्यवहृत हुआ है । इसके पुत्रों में विशेषण शब्द मुख्यतः कने हैं । प्रिया विशेषण शब्द बहुत कम कने हैं ।

### विशेषण -

- नाकामयाव लिखा है और लुटेरा और नागी भी कहा जाता । ( रत्ना ० ४२)
- जिससे बचने की नाकामयाव कोशिश की जा रही है । ( लूट ० १७)
- नाकामयाव भी है । ( मुक्ति ० ७४)
- लीन नाकामयाव कायदा उठाये । ( लीटन ० ४८)
- वो लन-ही-लन वह नापुराव मोहरा तो हाथ में क्या ले रहे ? ( लीटन ० ११०)

### प्रियाविशेषण -

- लन काहीर लाने की नाकामयाव देते हो ? ( लीटन ० २०)

- तुम ती नाटक मुनसिफ की लिट कर रहे हो । ( उलट० ६१ )

\* कम\* गैर, तुम , उपसर्ग क्रमशः कम, विपरीत व विरुद्ध , अप्रकट व गुप्त और लीया हुआ कर्णों में जाये हैं । इन उपसर्गों की कौशलपूर्ण सज्जियों बनाने में अधिकतर महत्त्व दिया है ।

- तुमने गोस्वामिदास की एक बिलकुल कमजोर उम्मीद का ताकती समझ रखा है । ( अंगूर० १०७ )

- मेरा कमजोर दिव --- जाह । ( मुक्ति० ४३ )

- अब उठी कमजोर और गरीब समझकर + + + ( सिंघूर० ७४ )

- यह मज्जा गैर कानूनी है । ( युगे० ३६ )

- इस पांच मुमराह की सीधें हैं । ( मुक्ति० १२४ )

- और बहादुरसाह मुमराह है । ( रत्ना० ४६ )

कहीं-कहीं बरबी-कटारती के उपसर्ग हिन्दी व संस्कृत के साथ जुड़कर प्रयुक्त हुए हैं । इनकी सुविधानुसार संयुक्त किया गया है ।

हिन्दी उम्मीदों के साथ बरबी-कटारती के उपसर्ग प्रस्तुत हैं -

- रत्ने है अपनी बैधिर पैर की चालें । ( जीटन० १६ )

- दूसरी तुम्हारी कैसी बचीव बैतु कीर उलटानु होते हैं । ( उलट० ३२ )

- यह बैबीड बका है । ( रत्न० ७५ )

- करि निरि हय बैतु अपना काम कर रहे हैं । ( कव० ३६ )

संस्कृत के सहाय उम्मीदों के साथ भी कहीं-कहीं ये उपसर्ग जुड़े हैं, परन्तु इनकी संख्या बहुत है नीचे -

- लीज तरह-तरह के छीन पैकर सिपायियों की बैपु कला बाकी है । ( काशी० ५९ )

- तुम कमान की बाजीरी ? ( मुक्ति० ६७ )

- यह कचकच कीरत है । ( मुक्ति० १०६ )

- वे बहुत बैवै हैं । ( पंरा० ६१ )

प्रत्ययों में भी संस्कृत के अधिकतर उन प्रत्ययों की नाटकों में स्थान मिला है, जो परम्परागत हैं।<sup>१</sup> ता' संस्कृत प्रत्यय भाववाचक होता बनाने के लिए प्रयुक्त हुआ है। इसका प्रयोग नये तथा पुराने सभी नाटकों में हुआ है।

- हा, वह कृतम्यता का, ( पुर्वा० १२५)
- पवित्रता की भाव है, पठितता, ( स्कंद० ४८)
- बी हा पुन्यरता पुन्यरता के लिए है। ( भाषा० ६)
- उस समय आपकी श्रुता कहाँ थी। ( दश० ११५)
- दाशता सभी दानव का हंसार करनी। मुने० ४०)
- इसमें विचक्षणता क्या है जम्बिका। ( जम्बिका० ३३)
- और जाने में उसे निपुणता प्राप्ता है। ( स्कंद० ६०)
- सभी जहाँ प्राण के मय है दीक्षा स्वीकार करते हैं। (नील० २१)
- बरसात की भीखा और कठोरता तो सब के लिए ही समान है।  
(कर्ण० ६८)
- गीली मार कर बाधुरी बसाना तो भीखा है बढ़कर भीखा  
और महानता है बढ़कर महानता है। ( विन्दु० ८५)
- महाराज की ओ स्वतन्त्र वृत्ति की आवश्यकता है। ( ज्ञात० ३०)
- आकर्षणता की ताकत दिया है। ( उप० २)
- कभी उसे उन्मीलन की अव्यवस्था की लिए। ( ज्युत० ५६)

<sup>१</sup> तब प्रत्यय की ओर व्यवहृत किया गया है। अधिकतर पुराने नाटकों में इसकी व्यवस्था नया है, नए नाटकों में इसकी कुछ अवस्था है क्योंकि आधुनिक नाटककारों ने भाषा की सरल बनाने का प्रयत्न किया है। इस प्रत्यय है तीसरा शब्द देने हैं।

- वीरत्व एक स्वाभाविकी गुण है। ( स्कंद० ५०)
- साधितत्व की अधिकतम मरी जान में ( वि० ७००८)
- इसका कर छोटी अनुपपत्ति की। ( पुर्वा० ४५)
- यह तो स्वीत्व है। ( जम्ब० ५३)

- जिस पर पैरा प्रयुक्त नहीं । ( भास० २३० )
- जब हम की हम बीबी का दासत्व सीमना पहुँचा । ( नील० २२१ )
- हम तुम्हारे व्यक्तित्व एवं व्यक्तित्व पर धुँकी हैं । ( रस० ६६ )
- हमें भी है निर्माण और कारण की बात को । ( छहरी० ३३४ )
- प्राप्त और पुनर्प्राप्त पर विरवाद बल्ले पुनर्प्राप्त की परीक्षा की जाय ।  
( रसा० ३७ )

हृ के साथ अण प्रत्यय की संज्ञा सर्वों के निर्माण में प्रयुक्त किया है -

- मैं आपकी तरह काकार नहीं । ( भाषा० २२ )
- अगर उन्हीं के कार कितानों की सायाद बापि गई । ( पठा० ६० )
- तुम्हारे पुनस्त राजनीति, नय, कैला, उपन्यासकार, नाटककार  
सभी विषय के बापुओं में बल्ले दूर दूर पड़ रहे हैं । ( विंदूर० १२२ )
- मैं उसी की पिटाकर होन्वर्तनी पुनिया बनानेवाले हिली और  
मुक्ति । ( जीणाई ४५ )
- मुना है कोई स्वीड विचार है । ( युनी० ६६ )

“अनीय” प्रत्यय की विशेषण शब्द बनाने के रखा गया है । शब्दा प्रवीण भी बल्य हुआ है । उदाहरण -

- तुम्हारे विचार में मुक्ति की बात है वैसा जीवन बलिक  
स्वामाधिक शतः बलिक आवृत्ति है । ( शब्द १२४ )
- कभी-कभी यह नीपनीय भी होता है । ( रस० ३५ )
- विषय पर की कभी है, पुनर्प्राप्त है । ( युनी० २५ )
- कभी तीसरे पहर का सूर्य काल होने पर भी स्फुटनीय नहीं । ( पंड० ६९ )
- यह उनकी पयनीय पता है । ( युव० ४२ )
- यह दुःख आपनीय होता जाता है । ( भास० ३०६४ )
- बला । शब्दा के विवरण में है कि आवृत्ति और आवृत्ति है ।  
( श्रीचन्द्रा० ६ )

एक, इस तथा एतत् प्रत्यय विशेषण उक्तों की निर्मित कही में जाये हैं । इनका प्रयोग भी अधिकतर नाटकों में हुआ है ।

- जो छात्र पार्थिव (एक) कहते हैं । ( श्रीमद्भग० ६)
- विषय का साक्षात् (एक) उत्पन्न हुये की मूल मिटा देना ? (स्कंद ४६-५०)
- मुक्तकी साक्षात् (एक) गुप्त नहीं बाहर ( मात० प्र० ६५)
- मैं म्यायिक (एक) बाध पहुँचाऊँ मैं विश्वास रखती हूँ । (स० ३६)
- बिल्कुल ठीक वैसी ही यात्रिक (एक) । ( ति० २२)
- यह व्यावहारिक (एक) या कलात्मक नैतिकता के कितने विरुद्ध है ।  
( ना०स०वि० ६३)
- लेकिन तुमने वैवाहिक (एक) मर्यादा का उल्लंघन किया । (हेतु० २६)
- किन्तु छात्रिक (एक) है मैं तेरा मुत्ताम हूँ । (दुर्गा० २०)
- आज देवपुरी की स्वनीय (एक) आत्माएँ प्रह्वन्न होनी । (पुष्प० ४०)
- किन्तु फिर भी उसी कहीं बढ़कर आत्मिक वह नाम का हरिद्वारीय (एक) तोपझाना तो है । ( दुर्गा० ११६)
- मानवीय (एक) मनीषाओं के अनेकानेक प्रकारों की अभिव्यक्ति है ।  
( ना०स०वि० ६५)
- अपनी राष्ट्रीय (एक) कर्तव्यों को करते हैं ? ( अम्ब० ६३)
- कार्य शिल्पकला का सार्वभौमिक (एक) अध्ययन तो मैंने नहीं किया ।  
(बीजाबाई ३५)
- जातीय (एक) अभिमान ----- ( स० ५२)
- नरवस्त्र के उपरीय (एक) है तुम अपनी माग्य है आँख का प्रीतिपूर्ण मत करो । (उपनि० ३)
- हुआ है कार्य मैत्रीय आप दीक्षित (एक) हो गये हैं ( उद्गरी० ५)

- विदित(कत) समान की कालत तो और भी बढ़तर ही रही है ।  
(उलट०३)
- अपने बच्चों को बोका (कत) न पालें (पुन० ७४)
- कुम्हार मुँह से खी पुणित (कत) बात की किछी ? (रक्षा०१०)

मान, मान प्रत्ययों को छाँट है विशेषण बनाने के लिए प्रयोग किया है ।

- और भारत में जो बुद्धिमान और अधिकारी हुए हैं (उपम०७८)
- तुम्हारी आकाशवाणी की बढ़कन से ही नतिमान है । (वि०अ०४६)
- वे अपूर्व हविमान उन रहे हैं । (यस० ८२)
- निजीवि प्रकृति है ठीक प्राणवान प्राणी तक (अम्ब० ४)
- बनवान मुसीब (मास्त०१३)
- अपने को बड़ा न्यायवान, तर्कमय शासित करने के लिए (मापा० २२)

\* मय\* उपसर्ग की विशेषण बनाने के लिए कय नाट्यकार व्यवहार में लाके हैं -

- किन्तु मानव की चेतनामय मिट्टी एक मान्स्वभावमय अवस्था की लीला करती है । (यारा० १६)
- इस तुच्छ बासनामय जिन के लिए कहाँ स्थान है ? (अय० ८२)
- मनुष्य वासि की दुःखमय कहानी । (मुक्ति० ६८)
- उनके मान की रक्तमय ठिकाना आवेना । (तिल० ६)
- एक और भी तो मल्ल या हीनामय । (यस० ६९)
- कय संसार की सब चीजें बंध, मृत्युहीन, रंगीन और संजीतमय पिताई बढ़ती हैं (अम्ब० १४)

\* पूर्व\* प्रत्यय से किया विशेषण शब्द बनाये गये हैं वे -

- वे पुनःपुनः की पुँनी । (नील० ३२)

- तु मुक्त पति के साथ पुत्रपूर्वक बराबरी का प्राप्त हो । (कु० ३२)
- किन्तु जब कर्तव्यवत् उदारवाचक उक्त स्वामी के को बना दीजिए ।  
(उप० १०५)
- हम सब उसके पुत्रों का कार्य और नियमपूर्वक अपना अपना काम करते कार्य ।  
(अ० ३०)
- उही सम्मानपूर्वक है जानी । (दुर्गा० ३४)
- मैं विश्वासपूर्वक कह सकता हूँ । (वि० १०५)

कुछ संस्कृत प्रत्यय विनष्ट पुरुषता जाने की कारण है वे नाटकों में कम प्रयुक्त हुए हैं ।

- हमारे कुमार पुन्वर और बलिष्ठ (बल्ल) भी कितने हैं । (अ० १००)
- जाननी स्वभावतः (तः) रहस्यवादी सीता है । (अ० ३५)

हिन्दी प्रत्ययों में आर्ध कृत तथा तद्धित प्रत्यय की सभी नाट्यकारों ने महत्व दिया है । इसी भाववाचक छाना बनाई गई है -

- छाह हुए ही चुकी है ----- । (र० १४)
- एक छाह छाना वासना था । (लि० १६)
- मुझे कम-छाह करानी है । (कु० १३)
- वह हम पर क्यों बड़ाई करेगा । (अ० ७०)
- मैं बहुत भाई पुत्रपूर्वक बड़ाई तक बड़ाई तक रुठाई न आवे । (जी० ०२८)
- लो धातु उगाई (करा)
- छड़ी में कुछ बहुत बुराई नहीं है । (दुर्गा० ८३)
- केवल तुम्हारी पड़ाई के कष्टों के विषय और कुछ नहीं । (अ० १०६)
- छाह के पीछे जनी पुत्र का ध्यान नहीं करती । (भा० ०३५)
- तीन तुम्हारी बड़ाई की । (मुक्ति० ६६)
- जीवन की गहराई की धातु छुटने का नाम विन्ता है । (वि० १०५)
- यह सब कार्य कर्म की पहुराई है । (भा० ०३५)



\* फन' ललित प्रत्यय की भी मान्यताका संज्ञा निर्मित करने के लिए जोड़ा गया है जैसे -

- तो सुनैह अपना बनफन याद जा रहा है । ( छोटन० ३६ )
- ऐसे जौगों का साधुफन उनकी डाढ़ होती है । ( बम्ब० ७२ )
- क्या यह पिछड़ाफन नहीं है । ( यु० ७६ )
- जौछाफन पहराने लगता है । ( अमृत० ६२ )
- जौछेफन की गहरी लकड़ाहट में । ( तेलु० २७ )
- जौछाफन तो सुन्बिर, भिरा राजसी परिधान है । ( प० रा० ७४६ )
- तुम्हारा डीछाफन ही तुम्हारे मन में हमेशा उत्पन्न करता है ।  
( फा० धी० ७७० )
- सब और पौछाफन है । ( बि० अ० ७८२ )
- निछरफन और बाजादी कूट-कूटकर मरी है । ( दुर्गा० ७४२ )
- बसाबस होता है । दीप है । ( रत्ना० ६६ )
- कहीं-कहीं दीपाफन की बीज ही जाता है । ( प० १२८ )

संज्ञा शब्दों में 'प्यार व सीकता जाने के लिए' क्या' प्रत्यय का प्रयोग हुआ है -

- ठल्लु, का तुम्हारी बिटिया होती है ? ( छोटन ६६ )
- मिस्टर बीतल की बिटिया मिस बाळा पिताली । ( अमृत० १०२ )
- केवल दो-चार बुटिया जायस कुछ टर् टर् करें । ( भारत० ७७०६४ )
- मैं एक लुछट बुटिया होती जा रही हूँ । ( यु० ५६ )
- ठेल्लि मिस भरुछा बुटिया है । ( अमृत० २६ )
- तू मेरी और बीत की बुटिया बकर हुआयिना । ( रत्ना० ७४६ )
- और बुटिया कहाँ बिपा है ? ( दीपमृता० २२ )



कुछ हिन्दी प्रत्यय नाटकों में बहुत कम व्यवहार में लाये गये हैं -

- जब बुढ़ापा (जाया) जानी के ठीर में पुष्ट जाता है । (सम्ब० ४७)
- उनकी रुखाई (आई) और मलिकता शीन्ध्य पर आवरण डाल देती है।  
(ध्रुव० ६)
- लोहेका की पहरी जुहाष्ट (जाष्ट) में । (ध्रुव० २३)
- एही साथ साफाई (जाता) में नहीं कर लूंगा । (मुक्ति ८५)
- यही जादी में विहाना (जाँना) ठीक करती हूँ । (भारत ७२५)
- वितावट (जावट) पहाड़ के समान । (कांक्षी ०१२७)
- फलत की छाई (जाई) है साद पाती है । (सम्ब० ८२)
- यू ठहर-क़ुवार (वार) हम ठहर होटवार (वार) (पकरी ३४)
- तो विहायन (जायन) सक्रिया, सब तर-बतर पाती हूँ ।  
(सम्ब० ११२)

जल्दी-कारती के प्रत्ययों में कुछ ही प्रत्ययों की अधिक महत्त्व मिठा है ।

बिनकी सामान्यता: जोड़वात की भांति में अपनाया जाता है ।

हिन्दी की भाँति यहाँ भी 'ई' प्रत्यय की महत्त्व मिठा है । इस प्रत्यय है विशेषण शब्द निर्मित हुए हैं -

- ऐसी साम-त्याही है । (रसा० ७७)
- तुनी जल्काय में एक दफा छिड़ देना चाहता हूँ । (रसा० ७५)
- मैंने उनकी बैरहनी के जात में लड़पती मलिकियों की भाँति जायवाधियों को बताया । (परा० ७५१)
- तुम तो नाक मुनिकनी कील्ल कर रहे हो । (उठ० ७६१)
- अगर है जायवाधियों देना में फिर भावा किया । (जुगो १०४)
- सायानी, मकली, जमी मुली और हनसानी जानवी करायन की मूठ गये ? (उठ० ३५)

कहीं-कहीं" ई " प्रत्यय जुड़ने से संज्ञा रूप भी बने हैं ।

- क्या पुनः इसी तरह अपनी बकावारी का परिचय देती हो ? (रसा०७७)
- आपकी ज्ञान की ज्ञान्यानी दुश्मनी या व्यक्तिगत लक्षण है--(अन्व०६८)
- आपकी बाबादी की । ( मकरी २२)

\* इसका प्रत्यय को संज्ञा बनाने के लिए प्रयुक्त किया है-

- अनसामिका की ली बैठे ? ( उलट० ३५)
- इसकी अनसामिका कब से आ गई ( भारत०७५४)

संज्ञा रूप की निर्मित करने में 'जाना' प्रत्यय का व्यवहार नाटकों हुआ है ।

- आप भी अपना तोफ्ताना सूखेदार के मातहत कर दें । (रसा०२६)
- डाकबर मुसाफिस्ताना है । ( लीटन० ३२)
- लीनों दोदी के नरीयहाने पर पनामि । ( लीनों ४९)

\* 'दान' प्रत्यय भी संज्ञा शब्द बनाने के लिए प्रयुक्त किया है -

- मैं तो अपने ज्ञानदान में बड़ा न उगाऊँगा । ( भारत०७५३)
- काठ का रौखनदान भी लीठ लकै ( तिल० १९)

विलेखण शब्द बनाने में 'दार' प्रत्यय का काफी प्रयोग नाटककारों ने किया है -

- बाह मान गया, बीस्वार आपसी हो । ( नाया० ४०)
- उसे उत्पाचारी हिन्दू से हीमानदार मुसलमान ज्यादा प्यारा है ।  
(रसा० २९)
- ज्ञानदार कपड़े लीते हैं । ( लीटन० ४९)
- लीर आस्वार जायाँ कहीं । ( रस० ८३)
- दार बटपटी महादेवार ( लीनों ७२)
- ली दोनीं ज्ञान-कान में नालवार ली जायें । (लंगूर० २०)

- बापस के ती बकिदार पूर्ण होती है । ( छोटन० ४१ )

नाटकों में भिन्न-भिन्न शब्दों के साथ छन-छन कोटि के प्रत्ययों की भी जोड़ा गया है जो संस्कृत के शब्दों के साथ हिन्दी के प्रत्यय की संयुक्त किया है इस प्रकार के प्रयोग नाटककारों ने कभी अनुमानुसार व नये शब्द बनाने की दृष्टि से भी किये हैं ।

- उस दुलिया की सोने के लिये पागपाई मिली होगी । ( भारत० ७५६ )

- क्या आप भी दुलोटि की तारीफ कर रहे हैं ? ( प० रा० ७४६ )

- लीजाफ तो मुनिवर , मेरा राबरो पसिान है । ( प० रा० ७४६ )

- प्रतिष्ठाप में कितनी ही देरी हो रही है । ( लीजाफ २६ )

- मेरा दुलहा ? ( प० रा० ७४६ )

- मुनियों के साथ अपना दुलहा बनाने पड़ी । ( प० रा० ५ )

कुछ नाटककारों ने हिन्दी के शब्दों के साथ फारसी के प्रत्ययों की भी लगाया है । जैसे-

- कउ की साथ विदियार खुदान में पड़ी मेरी । ( छोटन० ७२४ )

- तुम सब जाग बुका खाने हैं । ( रत० २० )

- उसकी जालि कितारि कामदार हैं । ( लि० ६२ )

- ऐसे बानीदार लोगों का दुलत करने का अपना पैसा खा में किते भाषना है । ( रत० १०७ )

- प्रत्य की जाल जिता है भी उपदार होती है । ( रत० ११६ )

- वे समकदार हैं । ( प० रा० १०३ )

- यह खीदार कैसा रचना तुमने क्यों की है ? ( ना० रा० वि० ५६१ )

- कभी समकदार लोगों की जालक बल के साथ रचना बाहर । ( मुने० ६६ )

- + + + बुटिदार बुलिया पसनाकर जयरा की भाति लगा दिया ।  
( रत० ७२ )

कहीं-कहीं संस्कृत उर्ध्वों के साथ भी किसी प्रत्यय जोड़े हैं

- कबीर काटमार टांगे थीं । ( तिठ० २ )

कौड़ी उर्ध्वों में भी फुलसी प्रत्यय छिपे हैं -

- हज्जामदार के लड़के होकर बकरी पीसने बैठवाने गये । ( मुक्ति० ७७२ )

नाट्यकारों की जब सात्त्विकमिथ्या के तिर उच्च नहीं <sup>मिथे</sup> है तो अन्य प्रवृत्ति उर्ध्वों से मिलते-जुलते उर्ध्वों के साथ उपसर्ग प्रत्यय लगाकर उन्हींने गढ़ भी लिया है।  
वेही -

उपसर्ग -

- सब तर-बतर पाती हूँ ( अम्ब० ११२ )
- राधा पर मैं दीपक बछाती-बछाती उठी अच्छा कौड़कर मैं मुग्ध की मारित बड़ी बारी ( अम्ब० ६५ )
- अनपाहा अतिथि संभवतः फिर कभी जा पहुँचे ( आन्याहु ४६ )
- आदमी निहाउछि बीच कभी नहीं पतंग करता ( अम्ब० ३५ )

उपसर्गों की सुचना में प्रत्ययों का नये ढंग से प्रयोग अधिक हुआ है । यथा -

- कुछ निपुणी को तुने हन्ताम पुन दिया है । ( अम्ब० १३ )
- अन्त में वही अन्नापही छापी कर । ( भावा० ६१ )
- मोहनदास शीछ की कहीं है साथ काठे न कर लौगा । ( लूर० ६८ )
- जब हाथ बिन्यगी पर पुन्निफकी और कूनी कही रहे ।  
( अन्त० ५४ )
- लेकिन पतंग का अन्नाही मन बार-बार उल्लेख का संवाजन को + + +  
( ना० अ० वि० ७७ )
- जाने कितने लोग कौड़ी हूखीरी के काम करें ( मां० श्री० ७७ )
- छादरे पुरखों की मातृसती में पाप स्वार विपाशियों ने काम किया ।  
( मां० श्री० ५७ )

- जहाँ उस लारी, भादा लौली ( भादा० १०)
- मुझा मु ठहुरा के ऊपर दिवाली । ( उलट० ६०)
- वह बीच बाड़ी भाषिन है । ( भादा० ३५)
- लौली । तु वन्य है, बड़ी लारी प्रगिन है । (श्रीचन्द्रा० १५)
- रसोयिन या दर्शन वह नहीं चाहता । ( स्वर्ग० ७५)
- पार किताबियन के बीच बैठत हो । ( बकरी ३४)
- उड़न कबूतर ( रस० १६)
- तुम्हारे ऊठके का बढावा था । (सिन्दूर० २०)
- तुम्हें फट्टाई दे जाता ( लौली० ११४)
- वैदाम्त पन की जाह में बड़े-बड़े काम हो लकी हैं । ( दुर्गा० ४८)
- मुझे बनानियावन किछु पसन्द नहीं । ( रस० ६६)
- कश्मीरी मुहल्ले के पीराह है जादीखाने तक किटान की रौकनी थी ।  
(भा.ल.० २६)
- वह ली जाय भी बलाजत लाने में पिताई तक नहीं देती । (उलट० ८६)
- और कीदारान ली हैं ? ( सिन्दूर० २६)
- सेनापति के घराने के लौकर हम स्वकारी हुक्मारी कही ?  
(कोसी० ७५०)

उपलर्ण तथा प्रत्यर्णों के प्रयोग में जहाँ नाटककारों के प्रयोग में जहाँ समानता है, वहाँ कुछ भिन्नता भी है । कुछ उपलर्ण तथा प्रत्यर्ण की परंपरागत है, उनका उपयोग सभी नाटककारों ने अपनाया है जैसे उपलर्णों में हु, हु, क, व, लन, दु, पर, नि, जय, बि, वे वति आदि । प्रत्यर्णों में क, जा, जहाँ, ई, क्या, नी, दार आदि हैं । उपलर्णों तथा प्रत्यर्णों का नाटकों में जगमग नाटक की भाषा के आधार पर मुख्यतः हुआ है ।



मातीन्दु औरचन्द्र के नाटकों में कभी प्रकार के उपसर्ग तथा प्रत्यय जाये हैं उनके नाटक 'बीचन्द्रावली' की भाषा ब्रजबोध की है किन्तु संस्कृत तथा हिन्दी के उपसर्ग तथा प्रत्यय अधिक जाये हैं। बली-काशी के प्रत्ययों की बहुत बल्य महत्व मिठा है। इसकी तुलना में 'बीचन्द्रावली' में मुलजान भाव भी है अतः उनके बहुतों उर्दू बली-काशी भाषा का व्यवहार होने के कारण विदेशी प्रत्यय अधिक है, साथ ही हिन्दी तथा संस्कृत के भी नित्य बोधवाच में प्रयुक्त होनेवाले प्रत्यय जाये हैं। 'भारत दुर्दशा' में भी कभी प्रकार के प्रत्ययों को अपनाया गया है। अन्य नाटकों की तुलना में और कभी में उनका प्रयोग कुछ बल्य रहा है क्योंकि उसमें बहुत जनताधारण की भाषा की रहा है। उपसर्गों में नि, अ, अति, वे, क, ना, उप का तथा प्रत्ययों में त्व, मान, अव, ह्यन, एक, फा, दार, त्व, ना, नी, पूर्ण अधिकतर जाये हैं। कौन्सी के निम्न पुने उपसर्ग तथा प्रत्यय जाये हैं वेहें हिस उपसर्ग तथा ह्यन प्रत्यय।

मातीन्दु के कवयज्ञिक नाटककार प्रताप नारायण मिश्र के 'भारत दुर्दशा' में कभी प्रकार के उपसर्ग तथा प्रत्यय व्यवहृत हुए हैं। तावाराण बोधवाच की भाषा में जानेवाले उपसर्ग तथा प्रत्ययों की प्रभावता है। परि, निर, हु, निः, जा, अति, अमि, उपसर्ग तथा आई, उनीय, ता, ह्या, पुत, जीना दार, मान, पूर्ण प्रत्ययों की अधिकता है। बड़ीनाथ मट्ट की 'दुर्वाचिता' कृति में मुलजान भाषा द्वारा बली-काशी के तथा हिन्दू भाषा द्वारा हिन्दी तथा संस्कृत के उपसर्ग तथा प्रत्यय बुलवाये हैं। बली-काशी की तुलना में हिन्दी संस्कृत के उपसर्ग व प्रत्यय अधिक है। उपसर्गों में निर, निः, क, त्व, त्व, ह्य, अ, वि, वे, व, क, परि, क, उप, अनु, प्र अधिकतर जाये हैं प्रत्ययों में ह्य, ई, एक, त्व, ता, हा, डा, पूर्ण, फा, मान, दार, जीना की प्रयुक्तता है।

इन नाटककारों के विपरीत कुछ नाटककारों ने कथा की भाषा की देती हुए संस्कृत के उपसर्ग व प्रत्ययों की अधिक अपनाया है। इनमें कयलकर प्रताप, बगदीश चन्द्र माधुर, हुल्ल कर्मा, कयलकर कुछ मट्ट हैं। मोहन रायच के 'छहरी के रावरी' , 'कायाङ्क का एक दिन', उमिन्द्र नाथ अरक के 'अव पराजय' तथा



हरिद्वय प्रीति के उपर नाटकों में उनके अन्य नाटकों के विभिन्न संस्कृत के उपसर्गों तथा प्रत्ययों की प्रचलनता है। संस्कृत के उपसर्गों में वि, प्र, नि, निः, पर, निर, वर, ज्य, दुः, प्रति, उप, अन्त, परि, अभि, ज्यः, मुख्य ज्य से आये हैं। हिन्दी के उपसर्गों की भी यथास्थान महत्व दिया है हिन्दी उपसर्गों में व, ज्य, दुः, नि अधिकतर आये हैं। विदेशी उपसर्गों में व, ज्य मुख्यतः आये हैं। प्रत्ययों में त्व, क्ता, क्त, मय, क्त, क्त, मान, ता, शीय, ज्य, त्व्य, पूर्व, वत्, आदि हैं। हिन्दी प्रत्ययों में ता, ई, ह्या, ईता, नी, फा, अधिकतर आये हैं। सभी नाटकों में प्रयुक्त हुए हैं। बाकी वन्द्य नाथ, हरिद्वय प्रीति तथा उपसर्ग मट्ट ने कार, दार, वार प्रत्ययों का भी स्थान-स्थान पर प्रयोग किया है।

विन नाटककारों ने भाषा की बोलचाल की निकट की भाषा है उनकी कृतियों में संस्कृत के उपसर्गों तथा प्रत्ययों का कम तथा हिन्दी व विदेशी का अधिक प्रयोग हुआ है क्योंकि संस्कृत के उपसर्गों तथा प्रत्ययों से भाषा में सरलता की अपेक्षा कठिनाई आ जाती है।

उपेन्द्र नाथ बसु के 'ज्यो दीदी' तथा स्कॉट की कलकत्ता नारायण मिश्र के 'हिन्दु की छोटी तथा बुद्धि का रहस्य' मोहन राकेश के आये ज्यो, कलकत्ता नारायण ठाकुर के 'माया केवट' , गोविन्द बल्लभ पन्त के 'ज्यो की बेटा' तथा बल्लभ मिश्र के 'ज्यो' आदि नाटकों इस प्रकार का उपसर्ग तथा प्रत्ययों का प्रयोग हुआ है। उपसर्गों में दुः, नि, निः, निर, अन्त, अन्त, वि, वर, स्व, प्रति, प्र संस्कृत उपसर्ग आये हैं परन्तु इनका व्यवहार कम हुआ है इनकी तुलना में अन्य प्रकार के उपसर्गों तो कम आये हैं परन्तु उनका बार-बार प्रयोग होने के कारण उनकी अधिकता दिखाई देती है। हिन्दी तथा विदेशी उपसर्गों में व, ज्य, क, दुः, उ, दुः, नि, है, वद, ज्य, नी, निर, ता, का प्रयोग हुआ है। प्रत्ययों में संस्कृत के ता, क्त, त्व्य, ज्य, पूर्व तथा हिन्दी के प्रयोग में व, ता, ई, ह्या, ईता, नी, वाक्या, जाहट, जावा, फा, तथा विदेशी में जाना, कार, दान, दार, वत्त, ता ई मुख्यतः आये हैं। कलकत्ता नारायण मिश्र, बल्लभ मिश्र, कलकत्ता नारायण ठाकुर, उपेन्द्र नाथ बसु ने ज्यो

परंपरा है हटकर नये प्रकार के उपसर्गों तथा प्रत्ययों का भी किया है ।

कुछ नाटकों में माया सरल व बोलबाल की प्रयुक्त हुई है, किन्हीं उपसर्ग तथा प्रत्ययों की कम महत्त्व मिला है । इसमें सर्वेश्वर दयाल सक्तीना की 'ककरी', मुद्राराक्षस की 'तिलवट्टा' तथा विष्णु कुमार अग्रवाल की 'छोटन' कृति है । इन नाटकों में संस्कृत के उपसर्ग प्रत्यय की जैसा हिन्दी व विदेशी प्रत्यय अधिक प्रयुक्त हुए हैं । 'ककरी'-नाटक में प्र, वन, पर वद, है, कम, ना उपसर्ग तथा जाय, जाई, दिया, जाया, जाधि प्रत्यय मुख्यतः जाये हैं । 'तिलवट्टा' में वद, वर, है, ना। वर, अप उपसर्ग तथा वान , वाहट, वाठा रीठी, वया , वार, प्रत्यय अधिकारितः है , वेद वद, एह, वि, व, ना, उपसर्ग तथा जाय, नी, जाई, जाना , वय, वार, वक, वन, प्रत्ययों की 'छोटन' कृति में स्थान मिला है ।

## तीसरा अध्याय

षट् - प्रयोग

## कला

नाटकों में कला शब्दों के प्रयोग में भी विविधता के दर्शन होते हैं। व्यक्तिवाचक, जातिवाचक तथा भाववाचक रूप काफी मिलते हैं। कुछ भाषक कला शब्द नाटकों में व्यवहृत हुए हैं जिनके रूप में कोई परिवर्तन नहीं। तबसे व्यक्ति विशेष की अभिव्यक्ति कर रहे हैं वे। -

- हे पशुपतिनाथ ( पं० ०४०)
- शिव, भंकर, मोहनाथ, उम्पु ( गितापति ) ( काशी ०३९ )
- हाँ गरबा लगावे गिरगारी ही । ( नील० ३९ )
- हे श्यामवन । तुम्हीं जलम्ब हाँ , ( श्रीचन्द्रा० २४ )
- उस नखवन देवाधिदेव की क्या ही । ( रस० ४२ )
- पुण्डरीराज, तुमने मुझे ऐसा मोहामोहा क्या है काम किया ।  
( पुर्णा० २९ )
- मल्लिका ! मैं देवी है तुम्हारी प्रतीति कर रहा था ।  
( लज्जापद० ६९ )

कई बार व्यक्तिवाचक कलाओं की जातिवाचक रूप में रखा है। नाटककार ने व्यक्ति विशेष के गुणों की छत्र व्यक्ति वाचक कला की जातिवाचक बना दिया है जैसे- रूप नाटकों में सर्वत्र प्रयुक्त हुआ है।

- लम्बपाठी सिद्ध कर देगी, बर गौरी ही नहीं पुर्णा की है ।  
( लम्ब० ७४ )
- ठहरी बनानी, मेरी पुर्णा, मेरी काठी । ( रत्ना० ४० )
- यह चमड़ी की पुर्णा री रही है । ( काशी० १०३ )
- यह ली की रागना है । सादासा उत्पीनाई । ( मुनी० ४६ )

हर्म गरी, दुर्गा, काशी, लक्ष्मीबाई व्यक्तिवाचक नाम की 'बीर स्त्री' के तर्ज में प्रयुक्त किया है।

- किन्तु बीर मैना, तुम्हें बीर तप की क दिया। (उक्त० २४२)
- करीब साधन। वह बीर पर की लक्ष्मी की। (पुक्ति० २२३)
- उस करी लक्ष्मी के कारण वह सब कुछ किसी की सब मातुम होता था? (अंगूर० ६३)

मैना तथा लक्ष्मी व्यक्तिवाचक संज्ञाएँ, सौन्दर्यशालिनी तथा पुरीठ सुगुणों स्त्री के तर्ज में व्यवहृत हुई हैं। दृष्ट रियायों के लिए व्यक्तिवाचक संज्ञाओं की जातिवाचक में परिवर्तित करने की प्रस्तुत किया है -

- करी साधन, दावाये पर बीर राह ताकती दिशाई दे रही है। (अंगूर० २२३)

मारकारी प्रवृत्ति की देखते हुए गुणों के कारण जातिवाचक रूप में परिवर्तित किया है।

- मैं तंगार में पुनर्जु की तरह हूँ। (वि००० ७३)

करी-करी जातिवाचक संज्ञा लक्ष्मी की व्यक्तिवाचक रूप में प्रयुक्त किया है बीर 'मैना' लक्ष्म जातिवाचक संज्ञा है, परन्तु दिव्य गुणों वाली के तर्ज में व्यवहृत होने के कारण तथा व्यक्तिकीर्ण के लिए सन्वीकृत करने पर वह व्यक्तिवाचक बन गया है।

- लक्ष्मी तो स्त्री है बीर साधन देवी का रूप। (पुं० २५)
- हम देवी ने उस विपत्ति में मुझे सहारा दिया। (पुक्ति० ६०)
- बहुत कष्ट में है देवि। (हेतु० ६)
- मैं देवी है तुम्हारी की प्रशंसा कर रहा था। (वाचनाद० ६६)

कन्य जातिवाचक रूप प्रस्तुत है, जो विशेष व्यक्ति के प्रति प्रयुक्त होने के कारण व्यक्तिवाचक रूप में बदल गये हैं।

- बहुत अच्छा !!! उम्मत हिंद तुम्हें बहुत अच्छा कहा। (नील० २४)
- बीर फिर सहारा के राज्य के तो हम सम्मान पूजन हैं।

(वाचनाद० ७३)

- राज्य । कोई किसी को अनुसील नहीं करता । ( कथा० २६ )

- ऐसा प्राणी नरक कहा कब कहाँ मिलेगा ? ( रस० ४६ )

- क्या निक गया ठाकुर ? ( बकरी० १५ )

- पगवान की हान्निबाणी की धारा प्रलय की नरकान्नि की भी  
बुका देगी । ( कथा० ३० )

- तुम्हारे स्वामी की ईश्वर की प्रशंसा करो । ( भारत० भा० ५२ )

अर्थव्यापक प्रयोग में भी व्यक्तिवाचक शब्दों की व्यक्तिवाचक रूप दिया है, क्योंकि यह प्रयोग किसी विशेष व्यक्ति के लिए होता है ।

- वह चौर लाया हुआ नाग धुप न बैठ सका । ( रसा० ४२ )

- वह नागिन है । ( कथा० ६४ )

- नरेश्वर के नारसीय कीड़े । ( कथा० ६४ )

- वह बूँद की भी पाटलीपुत्र के राजविद्यालय में बैठने की छात्रा है ।  
( रस० २५ )

उपर्युक्त शब्दों की 'विशेष वाचक प्राणी' के रूप की उदाहरण करने के लिए रसा है ।  
राज्य, अर्थ तथा श्रम के प्रयोगों में भी ऐसे शब्द लाये हैं ।

- वह दो पुल्लू में उल्लू हो गए । ( उल्ल० २३ )

\* 'उल्लू' शब्द 'मूर्ख व्यक्ति' की अर्थवाचक में आया है । कुछ अन्य उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- काफिराह कीटी मोटी पुल्लियाँ हैं मुँह करने की हज्जा करना तिहियाँ  
को छोड़ा नहीं देता । ( दुर्गा० १६ )

\* 'पुल्लियाँ' निरर्थक तथा बिना अर्थवाचक प्राणी की अपेक्षाका कर रहे हैं ।

\* 'हीनता' तथा 'राज्य' शब्दों का प्रयोग करने के लिए व्यक्तिवाचक शब्दों की  
विनाशक तथा अनुवाद करने की बीजा गया है ।

- मुँहा छिटपिट उल्ला बुँद उल्ला है । ( उल्ल० २६ )

- उसे देखिए उसने कनौचरा को गाढ़ी में निकलकर भाग जाया ?  
( मुक्ति० १११ )

- ठरती है । कतुर कहीं है । ( रघु० ३३ )

- छो नौच गाड़ । ( बादा० ३४ )

जी. पी. श्रीवास्तव, लक्ष्मीनारायण मिश्र, लक्ष्मी नारायण लाल व मणि मधुकर ने उपर्युक्त संज्ञा रूप को अपनाया है।  
कहीं-कहीं कभी व्यक्तिवाचक संज्ञा को भी रत्ता है । जैसे -

- मैं कहरीबाद पर भागण देने विवैत जाता हूँ । ( कहरी० ४० )

- हंगलित पाठिणी नामक एकद के शाकिवेष्ठा नामक बफा है ।

( मातृभा० ५१ )

जातिवाचक संज्ञा अपने सामान्य रूप में नाटकों में काफी रती गयी है । ऐसा संज्ञा प्रयोग सामान्य स्थितियों में हुआ है ।

- कच्चा तो यह कड़ु ही किसे । ( स्वयं० १०० )

- कौरा का द्वार बन्द का कासी । ( कय० ६४ )

- प्रियमूर्ति ने सुन्दारे ठिरे कुछ बरस और स्वर्ण मुद्राएं निबवायी थी ।  
( बाणाव० ६६ )

- यह डब्बा तोड़ देगा तु ? ( जय० ६४ )

- डोक, ये कुँ । ( तिल० ५० )

- फुण्ड ने नारी के गीत की रत्ता की है ? ( वि० ३० ५६ )

- ऐसी और नगरी में बजार मन मिठाई मुकुत की मिठे । ( और० १३ )

- बापकी नाटकहाला में जो हथियार बनते रती हैं । ( कासी ३५ )

कई बार नाटककारों ने नयी कठिनायक जातिवाचक संज्ञाओं को अपनी अभिव्यक्ति विशेष के लिए रत्ता है । जैसे -

- है कड़ी ही कमलाका में । ( उपव० ६६ )

- काश्मीरी मुकले के बीराहे है हादीखाने तक किटपन की रौली थी ।

( मातृभा० भा० २६ )

- जब तो जब भी कमला खाने में दिवाई तक नहीं थी ।

( उलट० ८६ )

प्रताप नारायण मिश्र, हरिकृष्ण प्रेमी, जी. पी. श्रीवास्तव व लक्ष्मीनारायण लाल ने नये संज्ञा रूप प्रयुक्त किए हैं ।

कई बात विशेषण शब्दों को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए होता रूप में रखा गया है, क्योंकि विशेषण के द्वारा तो केवल उम्मेदा देती हैं परन्तु होता बना देने पर उसका वास्तविक रूप प्रकट होता है, कोई त्रुटि नहीं रह जाता । जैसे 'कठिया' शब्द को होता रूप में रखने पर विशेषण रूप की तुलना में पात्र के व्यक्तित्व पर अधिक प्रभाव पड़ रहा है -

- जो कठिया कहाँ किया है ? ( श्रीचन्द्रा० २२)
- क्यानिने ! बालक का उपराध नाश्वर्य है । ( अज्ञात० ४६)
- मैं देखता कभी वीर, ( चन्द्र० ५३)
- है वीर, मैं सीमाग्न की वृद्धि के लिए आपके इत हस्त की प्रणम कली हूँ । ( युग० ३२)
- जा रे दुःखवीर ( काशी० ४६)
- लेकिन कुसुमगुल काम नहीं पाती । ( व्युत्प० १२१)
- मायाक्री तुने अपनी के बाल में धरे प्रतिहीन की कंकाल को रोकना चाहता । ( पं० ७८)
- मायाक्री, तुम्हारे कान से शब्द बरिदाय हैं । ( शय० ७९)
- धर्मपुत्र ! मैं बन्दना करता हूँ । ( ध्रुव० ४३)
- रघुवर्मन पुत्तरा उठे । ( वर० ११४)

भाववाचक शब्दों का वाक्यों में जमा विशेष महत्त्व है । उनके प्रयोग से कथन काफी प्रभावित हुए हैं । भाववाचक शब्दों में एवं प्रत्यक्ष जुड़ने से शब्दों में कौमल्य तथा अधिक प्रभावशाली अभिव्यक्ति की समता का गयी है, इन शब्द शब्दों के स्थान पर हमने मिली-जुली अन्य शब्दों का चुनाव किया बाव तो समझ है कि कथन में तथा शब्द में अधिक आकर्षण न का पाये । कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं ।

'मनुष्यता' के अर्थ में व्यवहृत हुए शब्द 'मनुष्यत्व' में किसी कौमल्य तथा प्रभाव के उतना उनके पर्याय शब्द 'मनुष्यता' में नहीं है । मनुष्यता में एक कठोरता ही टपक रही है ।



- प्रातृत्व और मनुष्यत्व पर विश्वास करने पुनर्जात की परीक्षा की जाय ।

(रत्ना० ३७)

- मनुष्यत्व के कैवल के सामने स्त्री की इतनी व्यवस्था ? ( वि० ००७७ )

- हमसाकित्त की सी कै ? ( उट्ट० ३५ )

कुछ अन्य भी इस कौटि के लोका शब्द हैं, किसी अभिव्यक्ति अन्य शब्दों से भी हो सकती है, परन्तु प्रभाव की दृष्टि से अन्य शब्द उतने सफल नहीं हो सकते । जैसे -

- पैरा स्त्रीत्व क्या होने का भी अधिकारी नहीं । ( बुध० २७ )

- मातृत्व नारीत्व का बस उत्कर्ष है । ( अम्ब० १५ )

स्त्रीत्व, मातृत्व तथा नारीत्व शब्दों में स्त्रीत्व तथा नारीत्व से स्त्री के कोमल तथा नारीयौक्त गुणों की अभिव्यक्ति व मातृत्व से समत्वपूर्ण रूप सामने प्रकट हो रहा है ।

- बान पड़ता है बल के अर्थ पर एका प्रात्मणात् प्रकट हो गया है ।  
(अप० ३७)

- हम तुम्हारे व्यक्तित्व एवं वृत्तित्व पर धुकी है । ( रत्न० ४६ )

- हमसे भी वे निर्माण और अमरत्व की बात करें । ( उहरी० ३४ )

उपयुक्त लोका शब्दों के स्थान पर इनके अर्थों में कथन में यदि प्रयुक्त होते तो वे कथन से निकल जाते और अमरत्व के स्थान पर उसके अर्थों के अर्थों की रतते वह लोका न प्रतीत होता । स्त्री के लोचनवत् वर्णों में कोमलता तथा पुन्दरता शब्द उपयुक्त की व्यवस्था पर हैं -

- नारी की लोमा कोमलता और पुन्दरता है । ( युगे० ४९ )

- स्त्री की पुन्दरता उत्कर्ष है । ( प० ० ७९ )

‘पुन्दरता’ के स्थान पर कोमलता वाक्यता शब्द भी प्रयुक्त हो सकता था परन्तु

‘पुन्दरता’ से कोमलता की अभिव्यक्ति हुई रही है ।

कण्ठस्वर के गुणों के वर्णों में ‘वराता’ शब्द है ‘एक मायुर्युग्’ तथा मायुर्युग्’ ‘वर्ष’ प्रकट हो रहा है ।

- पूर्ण, अपने शरीर है, मायक जीवन है, कला की धारणा है, कण्ठ-स्वर की शरणा है । (संस्कृत २६)

‘निपुणता’ शब्द का अर्थ भाव में लिया है -

- और जाने में उसे निपुणता प्राप्त है । (संस्कृत ६७)
- यह सब कार्य कर्मों की शरणा है । (नाट्यशास्त्र ६८)

‘वर्णन’ शब्द का अर्थ व्यक्त होता है ।

- व्याख्या की पाठ्याख्या में वह नीचे टूटती है (संस्कृत ६९)

‘वर्णन’ शब्द का अर्थ व्यक्त होता है ।

‘वर्णन’ शब्द का अर्थ व्यक्त होता है ।

- और, कुछ बातें बाह्य रूप में कही जाती हैं । (संस्कृत ७०)

‘वर्णन’ शब्द का अर्थ व्यक्त होता है ।

‘वर्णन’ शब्द का अर्थ व्यक्त होता है ।

- वह वर्णन की शरणा है । (संस्कृत ७१)

‘वर्णन’ शब्द का अर्थ व्यक्त होता है ।

- उनके शरीरों पर नीचे किये शरणा है । (संस्कृत ७२)

‘वर्णन’ शब्द का अर्थ व्यक्त होता है ।

- वर्णन शरीरों पर बाह्य रूप में कही जाती है । (संस्कृत ७३)
- वर्णन शरीरों में वह है कदाचित् । (संस्कृत ७४)
- फिर वह ही है शरणा है । (संस्कृत ७५)

- यौवन पुकार पुकार कर करता है । ( शपथ० १ )
- प्रतिष्ठापन में किसी ची देरी हो रही है । ( कीर्णार्क २६ )
- तुम्हारा टीकापन ही तुम्हारी मन में तन्देह उत्पन्न करता है ।  
( कर्त्तवी० ७० )

कई बार माधवाचक सीता विषय की देली हुए कुछ संगत नहीं लग रही है, वही स्थान पर अन्य उच्च शक्ति उपयुक्त लगे। वही -

- मेरी स्वच्छता मेरी कलन का कारण है । ( वि०३० २६ )

यहाँ कवि के विषय पर चर्चा हो रही है, किसी 'स्वच्छता' की सुझाव में 'पवित्रता' उच्च शक्ति उपयुक्त लगे।

कहीं-कहीं सीता उच्चों का रूप बदलकर प्रयुक्त किया है । 'जनानापन' के स्थान पर 'जनानियापन' उच्च बनाकर रखा है -

- मुझे जनानियापन किछु पतन्य नहीं । ( रस० ६६ )

कई बार नाटकारों ने अन्य उच्च न मिलने के कारण अपनी सुविधानुसार नर माधवाचक सीता उच्च भी गढ़ लिए हैं ।

- कैदान्तपन की लाह में बड़े-बड़े काम हो सकते हैं । ( दुर्गा० ४८ )
- ऐसी लीनों का साधुपन उनकी डाठ होती है । ( तन्त्र० ७२ )
- वही भी मैं पवीर्य में कैतानिक दृष्टि का स्थायी हूँ । ( रस००९ )
- जाने कितने लीन कनीसी सुरवीरी के काम करेंगे । ( कर्त्तवी ७३ )

कई बार लीनी उच्चों की हिन्दी की माँस माधवाचक सीता में परिवर्तित किया है। यथा -

- क्या तुम्हें यह पैरवरी पसंद नहीं ? ( लंगूर० ६० )
- डिप्टी कलकरी के लिए तुने जाने पर दैनिक भी कलन हो जाने पर,  
( मुक्ति० ५८ )
- लाल में कलकरी भी एक छावना है । ( रस० ४९ )

कुछ जातिवाक संज्ञा शब्द स्त्री-पुंल्ल दोनों के लिए प्रयुक्त हुए हैं, यह शब्द उन स्थलों पर आये है, जहाँ जनसामान्य को सम्बोधित किया गया है। नाटकों में ऐसा प्रयोग सर्व्व हुआ है।

- लीभाय और दुर्भाय मुन्ध्य की दुर्बलता के नाम हैं। (ध्रुव० ३८)

- मुन्ध्य अपूर्ण है। (सर्व्व० १३३)

- जादमी मैत्री पटापट भर रहे हैं। (ककरी २८)

- हम भी इन्सान हैं। (ककरी ३६)

कहीं-कहीं स्त्रीलिंग बनाने के लिए व्यर्थ में प्रत्यय लगाए हैं, इससे शब्द हास्यास्पद भी लग रहे हैं। जैसे -

- यह बीच वाली मादिनु है। (मादा० ३५)

- रसोधिया दुर्जन वह नहीं चाहता (स्वर्ग० ६५)

- बड़ी भारी प्रेमिन है (श्रीचन्द्रा० १५)

- जाई एम सारी, मादा लौती (मादा० १०)

कई बार संज्ञा शब्दों का स्थितानुसार शब्द भी अर्थ भी बदल गया है जैसे शिक्षा के दो अर्थ लिए हैं।

- जिसमें छेकर शिक्षा प्राप्त की (सर्व्व० १८)

- वाक्यत्व की शिक्षा में शब्दों का छिन्नाङ्क सुब सिझाया जाता है (सिन्दूर० १०)

इसमें शिक्षा का अभिप्राय अध्ययन से है।

- मेने उसको उचित शिक्षा दी (दुर्गा० ६४)

- आपको दी हुई शिक्षा हमारे अभियान के लिए नितास्त आवश्यक है

इसमें शिक्षा का अर्थ सीख से है। (दश० ४६)

नाटकों में संज्ञा शब्दों के लक्ष्य में भी भिन्नता मिलती है। कुछ ऐसे संज्ञा शब्द व्यवहार में आए गये हैं जिन्हो बहुवचन बनाने पर उनके स्म में परिवर्तन आ गया है। पुल्लिंग शब्द जहाँ आकारान्त है वहाँ अ को ए में परिवर्तित करके बहुवचन बनाया है।

- सिंहा मैं मात्र हैं । ( अ० १००)
- सिंह बेहरे आकाश में जिन् बता रहे हैं ? ( प० रा० ५९)
- उसके गोठे हुन्कारे ऊपर ही-हीकर निकल रहे हैं ( दुर्गा० १९८)
- कहाँ पूछ में सीरे जिने पड़े हैं । ( कौणार्क २७)

कुछ ऐसे पुल्लिङ्ग लिंगा शब्द जिनका अन्त 'का' है मित्तन बदल से हुआ है, उनका बहुवचन में भी एकवचन बना ही गया है। इनमें बहुवचन लिंगा की पहचान प्रायः विशेषण से हुई है।

- + + विशम्भर के लारे बाकल जमी बाँतों में गार छा ।  
( उप० १३९)
- बड़े-बड़े पाव ही गये हैं । ( क्षु० ७)
- सामने ऊँचे, उन्चे, हरियाले पहाड़ , + + ( अ० ४४)
- बिलों बीक के पापाण्डु लंगठि हुए हैं , ( स्क० १८)
- आकाश में मेघ हा रहे हैं । ( वि० रा० २४)

कई बार ने, को, से, में, का के, की आदि से पूर्व में लगे पुल्लिङ्ग लिंगा शब्दों को बहुवचन बनाने में ली की प्रयुक्त किया है। कभी-कभी आकारान्त शब्द हैं तो आ हटाकर और दीर्घ स्वर के रहने पर उसके स्थान पर इत्थ स्वर बनाकर ही बनाकर बहुवचन रूप बनावे की छड़ी समझायी है। यथा -

- लीर रिन् - ली का आठिंन करके प्रकृति के यीक पर हुय उड़ने दूट पड़ा है । ( वि० रा० २४)
- लौ में पान उल्लखाया । ( प० रा० ८६)
- उसके हरीवरी में लन्त कहराठि ( अ० १५)
- + + तुमने बैराह पर देवताओं के अभिषाप की आनीयत किया है । ( रत्ना० १०)
- पैदा की हाठियाँ जमी आप राणी पर पुक जाती थी । ( उ० रा० २६)

- दूँटे पाँ के डेर यह समझने में आसानी ( तिलु० ६)
- काँटी के पीछर एक फूल है ( नादा० ५)
- ह + वापने धाने के सिपाइयों को दे दिया ( गिम्पूर १६)

कई बार नाट्यकारों ने नै, को, से, जा, के, की, के लिए आदि, काल  
सम्बन्धों से पूर्व जाये तथा सम्बन्ध का रूप में बदल दिया है। जैसे "छड़" सम्बन्ध  
रूप परिवर्तित होकर छड़ी हो गया है :-

- अपने फटे छड़े को तीनों की कोशिश की + + + (कम्ब० ८२)
- मैं अपने हृदय के छड़े को अपने हाथों नख डालता । ( जय० ११०)
- तो लिली को मारी सानवानी छुँ को हीड़कर और लिली की  
ताव नहीं ( जंगूर ३६)
- बाप बैटे में तनातनी तो हुई ह + ( प०रा० १०)
- आप छड़ी का मन और बिगाड़ रहे हैं । ( मुक्ति० ५३)
- लेकिन अपने का पिता कौन होमा ? ( ना०सर्व० ५०)
- + + बकरी के गड़े में मन की तार छड़काने लगा । ( वि०ज० ५०)

कहाँ तथा कब आदरार्थ प्रयुक्त हुए हैं, वहाँ तथा अनुबन्ध रूप में रही गयी है,  
बाहे वह एक कवन है। जैसे -

- पिता की गरज समझा पा पड़े हैं । ( जय० ६५)
- पिता की यदि ताजा है । ( ज्ञान० ३९)
- पिताजी, आप समारण ही जीव कर रहे हैं । ( जंगूर० ४५)
- बाप को जीव है । ( बकरी २५)

सर्वोपर्यो के लिए प्रयुक्त तथा कब में अनुबन्ध का रूप में सम्बन्ध का ही है, अन्य  
सम्बन्धों द्वारा अनुबन्ध का जीव कराया है जैसे -

- दुनिया के हारे बापा जीनों की यही सलाह है । ( नादा० ११)

हमारे, जीनों, है अनुबन्ध प्रकट हो रहा है ।

स्त्रीलिङ्ग बहुवचन लिंगा शब्दों के भी कई जगह नाटकों में व्यवहृत हुए हैं। स्त्रीलिङ्ग एकवचन लिंगा शब्द के अन्त में कब ह, र् ई आया है तो बहुवचन में उन अक्षरों के स्थान पर हयाँ हो गया है। जैसे -

- वनस्पतियाँ शिथिल होने लगी हैं। (ध्रुव० १६)
- + + + फिडलियाँ काँप रही थी। (वि० ०४७)
- बिल्लों की स्त्रियाँ हैं। (लंगूर० १०-११)
- ऊँचे की मुर्तियाँ दल्ले स्तम्भों, दल्ले उपरीठ और अविस्थान में लौकत की हैं। (कीर्णार्क २६)
- आँखों की लाँकियाँ फट रही हैं। (क्य० ३७)

कुछ स्त्रीलिङ्ग लिंगा शब्दों का अन्त ह, र् ई, हयाँ है न होकर भिन्न अक्षर हुआ है, वहाँ नाटककारों ने बहुवचन जगह में जोड़कर बनाया है। उदाहरण -

- जाप कैसी जाँतें काँतें हैं। (क्य० ७१)
- आकाश में काजल से भी काठी पटारें छाई हुई हैं। (रत्ना० ८१)
- वहाँ की जाँतें बहुत सिर उठाने लगी हैं। (मार्गी ४६)
- जाँतें काठी पड़ रही हैं। (मुक्ति० १०२)
- पूछा कुछ जाने के कारण अपनी बिल्ली छट्टें एक साथ से उभाठी हैं।  
(ना०स०वि० ५१)
- वे कुछ काठी-काठी छपाट छीरें थी। (हेतु० ३५)

ने, की, है, में, का, के, की आदि हैं पूर्व जाये एकवचन लिंगा शब्द की बहुवचन बनाने में जो को वचन दिया है। यदि दीर्घ स्वर है, तो उसके स्थान पर इस्व स्वर हो गया है। यथा -

- + + पैरी कन्याओं की कादस्ती उठाये लिये जा रहा है।  
(वि० १७)
- अपनी जाँतें की ज्योति की अपने हाथों नष्ट कर दिया। (क्य० १७)

- तुम्हारी कड़ों की भी मातृकर सा बायीं । ( दुर्गा० ६६)
- + + बाउ में तड़पती मृत्तिका की भाँति उन काँठे बाँधों की  
बीरवर छूट पड़े । ( प०रा० ५६)

जहाँ बाँध नाटकों में भी होता है वहाँ की एक साथ बहुवचन रूप में होता है, जिसमें  
पहले होता शब्द की बहुवचन में एकवचन होता ही होता है और दूसरे की बहुवचन  
रूप में परिचालित करते प्रयुक्त किया है । ऐसी स्थिति पर दूसरे शब्द ही बहुवचन का  
सामास ही होता है । यही -

- कुछ कामधियाँ के गुण-दीप्ता की पूरी जीव के मरने मड़ना एक  
ऐसी कड़ी है । ( रत्ना० २३)
- जिसकी ज्वाला में प्रताप के ताउ-तलिये , नदी-नाले घुस जायें ।  
( प०रा० ३८)
- दीन-मुक्तियाँ विपत्तियों की दान देते-देते कुमार काप धक गये हैं ।  
( अय० १०)
- मनवान ने स्त्री-मुक्तियों के कर्तव्य चौक-काफ़र बाँटे हैं । ( युने० ४३)

नाटकों में उपरोक्त दो दुर , मुक्ति प्रयोग में या जहाँ जनसामान्य को सम्बोधित  
किया है, जहाँ होता है एकवचन तथा बहुवचन में अन्तर नहीं है । यथा -

- मनुष्य की किसी तरह की कौतूहल नहीं । ( स्का० ४०)
- मनुष्य का कैसा अव्यक्त है । ( रत्ना० १६)
- सामान्य और दुर्भाग्य मनुष्य की दुर्बलता के नाम है । ( पुब० ३८)
- मनुष्य कर्ण है । ( स्का० १३३)
- जिसमें मनुष्य के समान अधिकार और समान कर्तव्य हैं -- (मुक्ति० ७७८)
- कापली, मक्की, पटापट गर रहे हैं । ( काली ०२८)
- अभिष्टाय और बदमान के बीच मानव स्वयं अपने साथ ही जीता है ।  
( अय० ४६)



गिने-बुने स्थलों पर औड़ी तथा अन्य के बहुवचन रूप औड़ी की भाँति व्यवहृत हुए ।  
ऐसे स्थल पर नाट्यकार की दृष्टि औड़ी साहित्य या रही है ।

- मेरी ये पेंटिंग ठेकर क्यों चले जाये ? ( मादा ० ४६ )

कुछ नाट्यकारों ने औड़ी के शब्दों की हिन्दी की रीति से बहुवचन रूप में परिवर्तित किया है । ऐसा प्रयोग हिन्दी के प्रभाव के कारण तथा भाषा की मौलवात की भाषा के करीब जाने के प्रयत्न से किया है । यथा -

- डाक्टरों ने जाफली मना किया है । ( मादा ० ४६ )

- डाक्टरों की बड़ी होती + + ( शिन्दूर ० ६५ )

- पेंट-ब्रिक्लेट ठेकर वह करेगा क्या ? ( लजी ० ११० )

- फाँसी में हमें बराबर अपने को बचाकर ठिकना दिखाया गया है न।

( जमुत ० ८० )

- गौड के डाक्टर मेम्बरों ने कभी ससका विचार ही नहीं किया ।

( बहुलिङ्ग मुक्ति ० १२१ )

- इस तरह उपार साका और पार्क की बैलों पर लौकर कब तक  
गुबर होगी ? ( और ० ६० )

- लखवारी सस और स्पीचों के गौडे पारे कार्य (मास्तब्दा ० ३६)

- रोब पाँखों का पिटुठियों का चौरा रखीं । ( ठौटन ४६ )

कई नाटकों में कवन दोष भी मिलते हैं । बहुवचन रूप के स्थान पर एक कवन रूप लाते हैं, जो लौगा है ।

- ये दूही हुई पिदार के बीच में बहान की तरह लड़ी हो गई थी ।

( रसा ० ८२ )

इसमें बहुवचन पिदारों के स्थान पर पिदार प्रयुक्त हुआ है ।

- गाँधी जी की कही पीपल का फा जाती थी ? ( बकरी २१ )

“ का फा ” के स्थान पर “ के फी ” अधिक ठीक है ।

- किसी जाति से तुम के जाति नहीं टपकने लगती ? ( अम्ब० ६६ )

‘ जाति ’ के स्थान पर ‘ जाति ’ शब्द सटक्ता है ।

- परमाँ पीछे-पीछे कर्मों के लिए मुझे दी जगह जाना पड़ा । ( अम्ब० ७५० )

‘ कर्म ’ को बहुवचन में प्रयुक्त किया है जो गलत लगता है ।

- आपके प्रसन्न होनेवाले गुणों और कर्मों की कदना करती हैं ।

( प० रा० ४५ )

इसमें ‘ गुण ’ और ‘ कर्मों ’ बहुवचन रूप होना चाहिए ।

- साक्ष ने दी पिनों तक साना नहीं लाया । ( माया० १५ )

- वः पण्टे किहूना । ( कौ० ५५ )

इसमें बहुवचन में ‘ पिन ’ पण्टा शब्द के स्थान पर ‘ पिनों ’ पण्टे रखा है ।

- दोनों एक-दूसरे को कूटो जाति नहीं पुकारते । ( युगे० ५२ )

इसमें मुचावरे को परिवर्तित करके ‘ जाति ’ के स्थान पर ‘ जातों ’ शब्द प्रयुक्त किया है ।

कहीं-कहीं सव्यवचन के स्थान पर बहुवचन भी बना दिया है । यथा -

- आपके कर्मों के लिए जा रही है । ( माया० ४३ )

इसमें ‘ कर्मों ’ की बजाय ‘ कर्मों ’ व्यवहृत हुआ है ।

कभी-कभी एक कवन रूप भी ठीक नहीं प्रयुक्त किया है ।

- अशान्ति के कंटक-कानन में ही शान्ति की चिह्नित का बोधना है ।

( अम्ब० ११० )

‘ चिह्नित ’ के स्थान पर ‘ चिह्निते ’ शब्द का चुनाव है ।

नाटकों में कौन शब्द के प्रयोग में भी भिन्नता के कदम होती हैं ।

कुछ नाटकों में व्यक्तिवाचक कौनों को जातिवाचक कौना रूप में भी रखा है । इसमें

अर्थात् प्रसाद, चिरकुम्हार प्रेमी, रामकृष्ण केरीपुरी, मुदाकन ठाऊ कर्मा, गोविन्द

वत्सल पन्त, विष्णु प्रसाद, उदयशंकर मट्ट, बट्टीनाथ मट्ट के नाटक मुख्य हैं। अन्य नाटककारों ने उनका प्रयोग कम किया है। जातिवाक्य शैली की व्यक्तिवाक्य शैली की भाँति उनमें भी नाटककार लाये हैं परन्तु भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, जयशंकर प्रसाद, बट्टीनाथ मट्ट, उदयशंकर मट्ट, रामबृद्ध बेनीपुरी, गुरेन्द्र कार, जी०पी० श्रीवास्तव, जगदीश चन्द्र माथुर की रचनाओं में उनकी अधिकता है। विशेषण शब्दों की शैली की भाँति प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिए भी प्रयुक्त किया है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की 'श्रीचन्द्रावली' नाटिका में ऐसे प्रयोग काफी मिलते हैं। जयशंकर प्रसाद, हरिश्चन्द्र प्रेमी, जगदीश चन्द्र माथुर के नाटकों में उनकी अधिकता है। विष्णु प्रसाद, सत्यजित सिन्हा, मणिमयूरसुधाकर ठाकुर, रामबृद्ध बेनीपुरी, गोविन्द वत्सल पन्त की कृतियों में भी विशेषण शब्दों के बने शैली का व्यवहार में लाये गये हैं। भाववाक्य शैली की कुछ नाटककारों ने अधिक महत्व दिया है, जिनमें जयशंकर प्रसाद, हरिश्चन्द्र प्रेमी, रामबृद्ध बेनीपुरी, मोहन राकेश, गुरेन्द्र कार हैं।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, गोविन्द वत्सल पन्त, लक्ष्मी नारायण मिश्र, उमेश नाथ शर्मा, लक्ष्मी नारायण ठाकुर तथा विपिन कुमार लज्जाधर, सत्यजित सिन्हा ने लैंगी शब्दों के व्यवहार का हिन्दी की भाँति ही बनाये हैं।

कई बार नाटककारों ने वचन प्रयोग में त्रुटियाँ भी कर दी हैं। ये त्रुटियाँ रामबृद्ध बेनीपुरी, हरिश्चन्द्र प्रेमी, लक्ष्मी नारायण मिश्र, लक्ष्मी नारायण ठाकुर, सत्यजित सिन्हा, लक्ष्मी नारायण ठाकुर, विष्णु प्रसाद के नाटकों में अधिक हैं।

विपिन कुमार लज्जाधर, मुद्राराक्षस के नाटकों में शैली शब्दों का सामान्य रूप अधिकतम प्रयुक्त हुआ है।

### सर्वनाम

नाटकों में वहाँ शैली शब्दों की नाटककार ने कहीं प्रयुक्त कता पाया है, वहाँ सर्वनाम शब्दों की महत्व दिया है। सर्वनामों की नाटककारों ने कभी कभी उंग है प्रयुक्त किया है।

उत्तम पुरुष में मैं, मैं सर्वनाम को स्तम्भन रूप में प्रयुक्त किया है ।  
मैं तथा मैं उच्चों से ऊँच, गर्व व बड़ता के भाव प्रकट किए हैं । यहाँ -

- मैं उछाहाबाद में टी० आर० ली० था ( लंबी० १४ )
- मैं उछाहा समुप ही हूँ कर दूँगा ( बुनी० २८ )
- मैं कहता हूँ मजा का बाता है । ( स्का० २८ )
- मैं तब छिपे-छिपे पुनती थी । ( श्रीचन्द्रा० ४६ )
- मैं इस बाण्डाउ की अपने साथ है क्या कहें । ( नील० ३२ )
- मैं इस बाण्डाउ की अपने साथ है क्या कहें ( नील ०३२ )
- मैं नहीं यह सज्जी । ( जामि० ८६ )
- महाराज महाराज । मैं तो कोई कपूर नहीं किया ( अरि० १७ )
- मैं पूरी बीर है उसकी गर्म दवाई ( तिल० ५८ )

‘ हम ’ उत्तम पुरुष बहुवचन सर्वनाम को स्तम्भन तथा बहुवचन दोनों ही रूपों में नाटकों में छाया गया है ।

‘ हम ’ को स्तम्भन रूप में कुछ नाटककारों ने बीलवाउ की भाषा को दृष्टि में रखी हुए व्यवहृत किया है । उदाहरण -

- हम जाकर जापके लिए हमरा साठी कराते हैं ( अरु० ६६ )
- हम रानी है कच देन ( अरि० १४ )
- हम अपनी करी ठीक रहेंगे ( करी ५७ )
- प्यारे हम दूसरे पत्नी नहीं है । ( श्रीचन्द्रा० २४ )
- हम -हम मठी-मठी जीने-जीने फुल्लेन करी ( स्का० १३६ )

व्याकरणिक दृष्टि से कई बार ‘ हम ’ को बहुवचन रूप में प्रयुक्त किया है । जैसे -

- हम मठा पोटने को न निकलते । ( तिल० ४२ )
- हम उनसे नहीं डरते ( बुनी० ३३ )



- गिन तेरे पास एक पैसा भी न डीड़ा तू क्या करेगी ( मातंग्य० ७७०)
- तू मुझे गीत में कैद कर प्रसार मेरी सेवा कर रही है । ( दुर्गा० १२०)
- बाता, मेरा । क्या तू कहाँ से यह उत्साह मेरी बात कहने के लिए ला गयी ? ( ध्रुव० ३१)
- तू तो यहाँ गीता ग्राह में यह भी मूढ गई ( अम्ब० ८)
- तू ने कभी सीखा भी है ( कैपूर० ६५)
- मेरे कब्जे तू कामना क्यों नहीं ( ध्रुव० २८)
- आज तू मेरी अन्तर्द्वीपा का अनुभव कर पाती ? ( लम्ब० ४६)
- मेरी मेया तू कहाँ है ( मातंग्य० प्र० ३६)

ग्रामीण तथा अधिवास भाषाओं द्वारा माता-पिता के लिए 'तू' शब्द का प्रयोग करवाया है, क्योंकि नाटककार को ग्रामीणों की भाषा को संपन्न नहीं दिखाना है।

ईश्वर के प्रति भी लौकिक आत्मीय भाव रहता है जो: उनकी 'तू' शब्द से सम्बोधित किया है ।

- हाय परेश्वर तू कहाँ हो रहा है ( नील० २२)
- तुझे बारम्बार काफ़िर है !! ( जय० १५)

श्रीम तथा पुष्पा के प्रयोगों में असावधान काम की दृष्टि है 'तू' शब्द की अधिकतर अपवादा गया है, क्योंकि 'तू' शब्द से भाव में तीव्रता आ रही है । जो -

- है रे, तू क्या करेगी का जापूत है ? ( मलाही० ७५)
- मेरे लिए तू पर पुनी ( कैपूर० ४६)
- तू मुझे कम पितृताता है । ( बन्ड० ६०)
- तुझे भगवान का नाम और कहीं हुक्कर मर जा । ( माया० १४)
- तू बात पूरी कर अपनी । ( जापे० ५६)

व्याकरणिक दृष्टि से 'तुम्हें' सर्वनाम शब्द बहुवचन रूप है, परन्तु सामान्यतः व्यवहार में इसकी एकवचन की भाँति ही प्रयुक्त किया जाता है । ऐसा प्रयोग नाटककारों ने

व्यावहारिकता नष्ट न हो, सब उद्देश्य से किया है। जहाँ नाटककार की वादर तथा व्यक्तित्व दोनों ही भाव प्रकट करने हुए हैं, वहाँ भी 'तुम' शब्द की व्यवहृत किया है।

- हाय नाथ ! कहीं तुम उस भूय में बैठ पाते तो देखी। (जय०५३)
- तुम बरा ठीक से बैठो, मैं बाका छाता हूँ। (स्व० ७१)
- देव, तुम तो कल से ऊपर रास्ता है। (ति० ३९)
- प्रियतम ! तुम मेरी प्रतिष्ठा कर रहे हो। (रत्ना० ६३)
- तुम सब जानती हो दीदी (जी० ६३)
- तुम मेरे कन्ध में हाथा की तरह घुसा करते हो। (वि० ३०४९)
- तुम कह रहे थे कि तुम फिर अब से प्रारंभ करना चाहते हो।  
(जाया० ११८)

'माता पिता' के लिए भी 'तुम' शब्द की बुझाया गया है। 'माता' के लिए पिता की तुलना में ये शब्द अधिक व्यवहृत हुआ है, क्योंकि जीवन की पिता की तुलना में माता से अधिक निकटता रहती है।

- मेरे पिताजी तुम तो मुझे कड़ा प्रेम करते थे। (माहा० ३३६)
- ममा ! मैं नहीं चाहता मेरे मुँह से कुछ ऐसा निकल जाय जिससे तुम---।  
(जाय० ६९)
- तुम उल्लेख प्रति क्या अनुहार रही हो। (जाया० २५)
- नहीं, तुम मेरी माँ हो। (जीवा० १११)

'तुम' के बहुवचन रूप में 'तुम लोग' या 'तुम सब' रूप लाया है, ताकि एकवचन और बहुवचन में अन्तर प्रकट हो सके।

- तुम लोग अपनी अपनी जिंदगी को खुद देख लेना। (जाय० ६३)
- तुम लोगों ने मुझे अपना-अपना मत प्रदान कर बिखरी काया।  
(रत्ना० ३५)
- मैं तुम लोगों को सोच रहा हूँ। (स्व० १३७)

- तुम लोगों ने आर्यों के विरुद्ध हतना मड़ना दिया है । (अथ० ७५६)
- मैं कलक रहा हूँ तुमलोगों की बात । (अ० ७५७)
- तुम एक लिया स्वार्थिता, स्वार्थ और अनाद की देवियों हो ।  
( कर्त्त० ७५८ )
- तुम एक के एक किडोली हो । ( बन्द० १५३ )

अधिक आदर प्राप्त होने के लिये तुम के स्थान पर आप शब्द बोला गया है ।

- पिता, आपका पुत्र यह कुण्ठित शिवा में प्रस्तुत है । (अज्ञात० १३६)
- आप ही तो कभी मड़ने के लिए कहते हैं । ( बन्द० १८४ )
- पिताजी, आप अकारण ही क्रोध कर रहे हैं । ( अंगूर० ४५ )
- पर मजाराब, आप पान आहर । ( अंगूर० १४ )
- आप बड़े लौग हैं छुर । ( कर्त्त० २५ )
- नहीं माउली बीबी, आप बामू हैं । ( लीटन १८ )
- आप असुख माता ही नर देही । ( यु० ७५ )

कहीं-कहीं आपका स्थानक आप शब्द से सम्बोधित किया गया है । ये प्रयोग अतिथि तथा किसी अधिक निकटता नहीं है प्रायः उनके लिए हुआ है ।

- आप हो क्या के तीर हस्तीना करें । ( अंगूर० ४३ )
- पि० तु की आप बानती हैं ? ( स्वर्ग० ८५ )
- आप कड़ी कुली से उस हुन का पाठन कर सकी हैं । ( यु० ३६ )
- का रहे हैं आप ? ( अथ० ५४ )

कहीं-कहीं व्यंज्य को सीधा बनाने के लिए आप शब्द का पुनरावृत्ति किया है ।

- मैं कहता हूँ आप पागल हो रहे हैं । ( अज्ञात० ६५ )
- आप ही बिना पिये ही पलक नये । ( पैटु० १० )



- जाप हा एक प्रश्न का उत्तर क्यों देंगे, जाप कोई उपरकाण्ड है ।  
(हुना० ४५)

- जाप क्यों यहाँ तहरीफ लाई है ? ( मास्त० मा० ४१)

- जाप बड़े मोटे हैं, इस वाक्य का सी होती है (कीर० २०)

- जाप बन्ना कैठ की मानी है ( मास्त० प्र० ७२)

\* जाप एक आधारभूत होने के बिना निम्नांकित सर्वनाम के लिए भी प्रयुक्त हुआ है ।  
निम्नांकित में यह अपने फाँ का बाप बता रहा है ।

- मैं जाप फाँ उगा लूँगी ( श्रीचन्द्रा० २२)

- बाप तो मैं अपनी फाँ जाप फाँता हूँ ( की० ४७)

- लेकिन जब एक बार फाँ ही गया, जाप फाँता (अम्ब० २६)

\* जाप के बहुवचन रूप में जाप लीन तथा जाप दीनों का प्रयोग किया है, ताकि  
वचन में स्पष्ट हो जाय ।

- जाप लीन मुझ मार्ग से बाहर हो जायें । ( फाँसी १०५)

२ जाप लीन अपना-अपना काम करें ( ना०ख०वि०४६)

- जाप लीन उसे समझाएँ ( वय० ४२)

- हाथी व्याह के अलावा जाप लीन और कोई बात नहीं कर सकती ?  
(माया० १२)

- लम्हा तो जाप लीन पूर्व परिचित भी है । ( बन्द० ८७)

- अब भी कुछ काम जाप लीन ? ( बकी ५६)

- जाप लीनों की अभी प्रकृत में नहीं जाता । ( मुक्ति० १२२)

- माझी, पक्षराज का जवाब तो जाप लीनों ने मुझ ।  
(नील० २४)

- जाप ---- जाप दीनों ? ( पं० २५)

नाटकों में किसी तीसरे व्यक्ति के लिए अन्य पुरुष सर्वनाम यह तथा वह के रूप में व्यवहृत हुए हैं। यह शब्द निरुद्धवर्ती के लिए तथा 'वह' दूरवर्ती के लिए लाया गया है।  
जैसे -

- यह पैर भी लंबीय है ( लौटन ५१)
- यह दिन रात चिन्तों की दुनिया में लीते रहते ( माया० ३०-३१)
- इसकी छाया नहीं उठाया ( शयन० ६८)
- उसे झोड़ दो ( कय० १४६)
- जिसके लिए वह मुकद्दे फूँटे गवाह तिला पड़ाकर तैयार कराने वाला था। ( उलट० ८)
- वह बरस जाग की लपटों में अपना मार्ग खोज लेती। (लंगूर० ५३)
- वह ली गिरफ्तार करते जा रहे हैं। ( मुँह० ३८)
- वह स्वयं प्रवृत्त करके पहुँची है - ( शयन० ८६)
- वह जिसकी छाया खोज रहे हैं ( वि० ४० ५८)
- उसे घुरा लवण कल्ला ( लंगूर० १८)
- छाया उसके उसका पड़ा भाई भी था ( स्वर्ग० ८)
- + + कौन उसका लक्ष्यक था। ( कौणार्क ६४)
- उस पर पानउपन खबार है। ( माये० ६४)

यह वह का बहुवचन रूप है तथा वे प्रयुक्त हुआ है। कहीं-कहीं इन रूप , उन उन वे एवं बहुवचन रूप भी व्यवहृत हुआ है।

- वे लौन ? ( माया० ६२)
- क्या वे बची है ( वर० २४)
- इन उन की स्वर्णदिन देती हुई बगन्त के पूर्व की भीठी-भीठी स्नेहवर्ती रूप। ( कय० ४४)

- कभी-कभी वे दस-दस हाथ उन्ही बाँधों में बँधकर बंठा करते थे । (छाँटा ४५)
- वे लोग उन्ही अनुसर हैं । ( लाजादुः २८)
- वे लोग उन्ही लीय रहे हैं ( तिल० १०६)
- वे सब बड़ मरे । ( वन्दु० ६५८)
- मैं उन सब के छिर रौ छिरा ( तपस० १३१)

जायर में यह, यह का अनुवचन हम भी प्रयुक्त किया गया है -

- वे जा रहे हैं जहाँक । ( जाये० ५४)
- वे भी जानेवाले हैं । ( जाये० ७३)

कम की विशिष्ट तथा प्रभावशाली कानन के छिर उम पुरुष के स्थान पर अन्य पुरुष तथा निरकामाक सर्वनाम का व्यवहार किया है ।

- जाज यह कुछ हृष्य है प्राम्न हुआ । ( स्तब्द० ६)
- यह चन्द्रमुष्ट जापके बाणों की उपमूर्ति प्रतिज्ञा करता है । (वन्दु० ५१)
- यह बास उत्कृष्ट नरक का जापारी है । ( जीणार्थ ४४)
- यह पापी शरीर क्षिप्तपुर की रक्षा में अपना कर्कषी भी ले ।  
(वि० ३५)
- किन्तु लम्बपाठी को विश्वास है वह मगवान है जो वरदान मागिनी  
उन्हीं उन्हीं नाहीं नहीं मिल सकती । ( लम्ब० ४२)
- तुम उस ज्वालिनी स्त्री के साथ व्यंग्य कर रही हो ( तिल्लुर० ४६)
- जो उस फकीर को क्वावे ( वीर० २२)
- देवी भी कासते । उपमूर्ति उस अपराधिनी को दामा प्रमान कीविए ।  
(लम्ब० ८)

निरकामाक सर्वनाम में वह निष्ठ के तथा वह दूर के पदार्थ के लीय में प्रयुक्त हुआ है ।

- वह छठीर अनुज उह प्रमोदाता राहु है । ( दत्त० १०२)

- यह आकाश वनुरा तपाती । ( चण्डा० ४८)
- और उस नार में ऐसा कोई धमाला नहीं है । ( लीला २२)
- इस वृद्ध में ..... ( लीला १५४)
- वह दुस्र आरुणीय होता जाता था । (भारत० प्र० ६४)

कौतुक उत्पन्न करने के लिए तथा जहाँ वस्तु की सीधम्ब बनाना चाहा है, ऐसी स्थलों पर अनिवार्यवाक्य सर्वनाम की महत्व दिया है । उन्हीं व्यक्ति या पदार्थों का निरुक्त नहीं है ।

- किसी उस उम्हव और जात करने की कहा था ? ( श्रीचन्द्रा० ३८ )
- वह मेरे ऊँच है तबहीर किसी निजाती थी ( भारत० प्र० ८१)
- किस कन्या के माय्य उदय हुए हैं ( भारत० प्र० ४)
- किसी ने किसी की छाड़ी है मारा ( उलट० ३०)
- मातुल का था किसी का भी आग्रह उनका छठ नहीं हुआ करता ।  
( वाग्नाट ३३)
- और कोई वृद्ध भी बाव ( पुर्वा० ५३)
- तुम्हें कोई काता कपूटा भयानक डंग का आवनी दिखाई पड़ रहा है।  
( कृत० १२४)

कभी-कभी नाटक में वस्तु या व्यक्ति का एक ही बोध रहता है, परन्तु दूसर उसकी प्रकट नहीं किया जाया रहता है, ऐसी स्थलों पर भी अनिवार्यवाक्य सर्वनाम द्वारा अभिव्यक्ति उपयुक्त समझी गयी है । उदाहरण -

- डाक्टर साहब ! उसी दृष्टि से समझ कोई कहाँ जा रहा ?  
( मुक्ति० ४४)
- और कोई किसी वृद्ध पर के तीनों का ध्यान उस और लगावेगा
- जब काम करने में किसी का मत जाता नहीं । ( लीला १८)
- ( लीला ४७)
- तुम लोग किसी के बहकाने में जा गए हो ? ( पुर्व० ५८ )

- किसी कठकार की कुछ लुठियाँ कन्वनी को चुनौती दे रही है।  
( अफा० ४१)

प्रश्न का बीच काने तथा उत्पुलता की प्रकट करने के लिए प्रश्नवाचक सर्वनाम का व्यवहार किया है।

- वहाँ कौन बीच छाया ? ( बकरी २१)
- जब वह नगर में जायी थी तब कौन उसका सहायक था। (कोणार्क ६४)
- + + क्या ऐसा ? ( कृत० ३६)
- + + मैं जापानी क्या दे सकती हूँ ( वास्त० प्र० ३६)
- कोई बताये कि क्या लोच था उन्हें ? ( हेतु० २०)
- वहाँ किसने छाड़ी ? ( लौटन० ४०)
- किसी ने जब मैंने लून के आँसू नहीं टपकने लगे ? ( बम्ब० ६६)
- वह मोटर किसके पास है ? ( उडट० ३३)

संज्ञा तथा सर्वनाम दुवर्गों की वाच्यता है अपने के लिए सम्बन्धवाचक सर्वनामों की महत्त्व दिया है। इस सर्वनाम के ज्ञात दूसरे वाक्य के संज्ञा व सर्वनाम से संबंध बताया है।

- + + मैं उसी कणक का पुत्र बाणक्य हूँ, जिसकी ठिठा फड़कुर राजकुमार में सिंधी गयी, जो बन्दीगृह में मृत्यु की प्रतीक्षा कर रहा था।  
(बन्ध० १४४)
- स्थायी नहीं प्रियाकलाप है जो मनुष्य अपने पीछे छोड़ जाता है।  
(हेतु० ३२)
- लेकिन उसी बाकसू भी जो पीछे नहीं उतर सकते + + +  
( कृत० २०)
- किसके न घर है न बाट, जो न नगर नर को बिठा सकते हैं (स्वर्ग० ७१)
- जिसका हम कुछ हीन ठिठा है और जो हम में पड़ी मक्की की मांसि वहाँ है निकालकर फेंक दिया गया है।  
( दुर्गा० ५४-५५)



- हम तुम दोनों एक हैं । ( वि० २८ )

हमारे प्रयत्न समाप्त की दृष्टि से सर्वनामों को एक साथ प्रयुक्त किया है ।

हमारे परिवर्तन की दृष्टि से भी संयुक्त सर्वनामों की व्यवस्था की गयी है ।

- मैं अपने आप में नहीं हूँ । ( अथ० १४३ )

- तुम लोगों ने मुझे अपना-पना मत प्रदान कर विजयी बनाया ।  
( रस० ३५ )

- तो क्या और कोई पीछा लावनी उस नगर पर मैं नहीं निरुता ।  
( तीर० २१ )

पुनरुक्त शब्द भी संयुक्त सर्वनाम के रूप में आये हैं, उनकी नाटककार ने कई विस्तार तथा अपरिवर्तन की दृष्टि से प्रयुक्त किया है । जैसे -

- और क्या-क्या ( अनेक भात ) मालूम है उर्वी की ? ( प० १०५० )

हमारे सर्वनाम पुनरुक्ति में अभिप्राय बहुत गया है । कुछ अन्य उदाहरण प्रस्तुत है -

- कान-कान का गया है , अम्बरमाला ? ( ना० संधि० ४२ )

- नगर किसी-किसी परीच की बीरा-काडी के पड़े बेसीर कर देने की बगला होती है । ( दुर्गा० २५ )

- हम के पास अपने-अपने सज्जित स्वप्न होती हैं । ( तैत्ति० ३६ )

- दोनों अपने-अपने कृत्यों के लिए आजाय ( सर्गा० ३४ )

- तुम लोगों ने मुझे अपना-अपना मत प्रदान कर विजयी बनाया ।  
( रस० ३५ )

- दिन के एक कोई-न-कोई पीकर पीला हुआ मिठंगा ( अर्था० ६८ )

- कोई-न-कोई विपत्ति आनेवाली है । ( युगी० ६० )

- रात-दिन किसी-न-किसी से कणकूती रहती है ( अंगूर० ११८ )

- बाप-है-बाप आश्चर्य है गिरा हूँ ( अम्ब० ६० )

- मैं अपने ही अपने में न देखकर तुम्हें देखती थी । (जायादू० १०१)

कई बार नाटककारों ने अभिनेयों का अनावश्यक प्रयोग किया है । क्या -

- मैं प्रमाणी , उम्मी नहीं होती थी ।  
(सु० ३५)
- यह मेरा बिस्तार जल्दी बाँध दी (मुक्ति० ६६)
- यह संतुष्टि जब देखी तब बाँधुरी बजाता रहता है । (लौटन० ३६)
- नीता । वास्तव में यह धीरे निराशा के स्वर का नाउ करनेवाला वाक्य प्रदीप है ? (उप० ६)
- यह हम तीनों की दुर्गा ही रही है । (काशी १०३)
- ये नाँक परवाजा खींचता क्यों नहीं ? (अमृत० ३०)
- मेरे बापों से वह खासी मुकौल जल्दा व्यवहार नहीं करते ।  
(भारत० प्र० ३२)
- वे प्रलय के बाधक बरत गये । (लौट० १२८)
- वह जंगल की पनडंडी पर खड़ा होगा । (वत० ४२)
- ये युष्मि बाँधे कितने उम्र ही (धम्म० ६४)
- मैं जब-काल ही उनकी डकती उमर में उन्हें सारा देकर गलती की है ?  
(अमृत० ६४)
- अभिज्ञान और ब्रह्मण्ड के बीच मानव स्वयं अपनी साथ है  
बीता है । (उप० ४६)
- तब तुम वहीं व्यास ही होता है क्या ? (पापा० ५५)

नाटककारों ने कहीं-कहीं कवीनामों में विकृत तथा दुष्टिपूर्ण प्रयोग भी किया है - की

- महात्माजी का ब्रह्मा अपना सारा राज आपकी (आपकी) भेंटकर देने का था ।  
(दुर्गा० ५१)



इसमें आपकी" के स्थान पर आपकी" होना चाहिए था । कुछ अन्य उदाहरण प्रस्तुत है -

- वो (वह) सीता हूटी ही आरणी ( ककरी ४२)
- तुने ( तुने ) सकारी ऐसी धूम है क्यों निकाली ( अविरो १७)
- ज्यों-ज्यों तु ( तुम ) प्रकाश की ओर बढ़ते हो । ( अम्ब १०८)
- हम क्यों ( हम जब ) के साथ काट लिये जायेंगे ? ( बीजार्ज ३३)
- यह ( ये ) छड़ियों का करीबी ( मास्त ३-४)
- जब मैठाँय छठाम गुता मास्त काछिनी की यह ( ये ) दुष्ट यवन यथागुत दहन करी । ( नील २२)
- हलों जना तो कैवल उसी (उसकी) होनी है ( सिन्दूर ३५)
- तरीं नहीं यह सखी, हन्ही (हमी) प्रकाश के लिए तड़प रही थी । (चन्द्र १४३)
- कितने-कितने ( कित-कित के ) ठिरे रोजे ? ( सिन्दूर ७६)
- मैं कुछ ( कोई ) बट-बत्पर की नहीं हूँ । ( बीचन्द्र ११)

छोटे पात्रों की" आप" के सम्पीपित करना भी अनुपयुक्त है । जैसे -

- जब आप बड़े हो गये हैं । ( जय ६०)

नाटकों में कर्तव्यों के प्रयोग में भिन्न-भिन्न शैली दिखाई देती है । पुराने तथा ऐतिहासिक, सांस्कृतिक, पौराणिक नाटकों में मैं, मेरे कर्तव्य का प्रयोग निम्ना है, साथ ही" हम" का भी प्रयोग आधुनिक नाटकों की तुलना में अधिक हुआ है । राजा, क्षत्रि-मुनि आदि पात्रों ने भी हम का अधिक व्यवहार किया है । पुराने नाटकों में आप" कर्तव्य आदर में अधिक तथा औपचारिकता तथा व्यंग्य में कम प्रयुक्त हुआ है । कठपुतली अभिनेयता के लिए उत्तम पुरुष कर्तव्य के स्थान पर अन्य पुरुष का भी प्रयोग किया है ।" तुं" को भी आधुनिक नाटकों की तुलना में अधिक स्थान मिला है । कर्तव्यों का ऐसा प्रयोग भारतीय चरित्रचन्द्र, प्रताप

नारायण मिश्र, ब्रह्मनाथ मट्ट, उदयशंकर मट्ट, श्रीसुख्य श्री, रामवृत्त बैनीपुरी, वृन्दावन ठाठ कारी, काशीराम चन्द्र मायुर की रचनाओं में मिलता है। प्रसाद के नाटकों में सर्वनाम यौग्य गिने बुने स्थल पर मिलता है।

मातृसंस्तु श्रीरामचन्द्र, प्रसाद नारायण मिश्र, ब्रह्मनाथ मट्ट, उदयशंकर मट्ट, रामवृत्त बैनीपुरी, श्रीश्री० श्रीबाबूबाबू, लक्ष्मी नारायण मिश्र, वृन्दावन ठाठ कारी के नाटकों में सर्वनाम प्रयोग में शुद्धियों के भी वर्णन होते हैं।

वैयर्थ्य नाटकों में भी, श्री उदय प्रकाश सर्वनाम की अधिक महत्त्व दिया गया है। 'हम' का प्रयोग अपेक्षाकृत कम हुआ है। 'हम' औपचारिक शब्द के रूप में अधिक लाया है। 'तु' की तुलना में 'तुम' अधिक प्रयुक्त हुआ है। इन नाटकों में आवश्यक सर्वनामों की भी कमी नहीं रहता है। सर्वनामों का ये प्रयोग लक्ष्मीनारायण ठाठ, लक्ष्मी नारायण मिश्र, विष्णु प्रसाद, गोविन्द बल्लभ पन्त, सुरेन्द्र कारी, विपिन कुमार त्रिपाठी, मुद्राराक्षस, मोहन राकेश की रचनाओं में मिलता है।

मणि मयूक तथा लक्ष्मीर दयाल लक्ष्मी के नाटकों में 'तु' का अधिक प्रयोग मिलता है। औपचारिकता तथा आदर में 'हम' शब्द भी व्यवहृत हुआ है।

सर्वनामों की पुनरुक्ति अवलोक्य प्रसाद, ब्रह्मनाथ मट्ट, रामवृत्त बैनीपुरी, मणिमयूक के नाटकों में अधिक मिलती है। सर्वनाम के अन्य रूपों का उपयोग सभी नाटकों में मिलता-जुलता प्रयोग हुआ है।

### वि शेष

कथन में स्पष्टता तथा समुक्त वस्तुओं से विन्यता होने के लिए विशेषण शब्दों की महत्त्व दिया गया है। जिस नाटक में जितने अधिक विशेषण प्रयुक्त हुए हैं, वह उतना ही संयम प्राप्त हुआ है। विशेषणों के आकारों कथन अभिव्यक्ति की दृष्टि से पूर्ण तथा वीर्य प्राप्त हुए हैं।

माटकों में ज्यों-ज्यों विशेषणों की संख्या बढ़ती गयी है, त्यों-त्यों अभिव्यक्ति में अधिक स्पष्टता जाती गयी है । एक विशेषण के द्वारा किसी वस्तु का पूर्ण चित्र नहीं लिख पायेंगे, केवल विशेषता का संकेत मिलता है । जैसे -

- जिसके बाण-कमलों का स्मरण मात्र से नाना विधाओं की हम प्रकार नष्ट कर देता है । ( रस० ४६ )
- + + उसके किन्तु यत् के सूर्य ने नीरों और झरनों को मगा दिया था । ( दुर्गा० ३३ )
- मुझे तुम्हारे पवित्र प्रेम का साह माझ हुआ है ( भात० प्र० ६४ )
- विविध जीव है । ( कौणार्क २९ )
- + + कवच की लाली कढ़ी के नीचे एक सुप्रसन्न बहती है । ( पठा० २७ )
- तुम्हारा विश्वासपूर्ण पुत्र मण्डल मेरे साथ जाने में क्या इतना प्रसन्न था ? ( ध्रुव० ३० )
- क्राट की कुर दृष्टि ने मुझे माप लिया । ( हेतु० ३२ )
- + + मृत्यु झुझा पर भी तुम्हारे स्त्री उनके लिए बड़ा डीप हो जाती है । ( विन्दुर० ५६ )
- सर्व स्वा मर जा रही है । ( तिल० )

दो विशेषणों से कम एक विशेषण की तुलना में कुछ और स्पष्ट हो रहा है -

- + + + वसन्त के सूर्य की मीठी-मीठी स्नेहयुक्त धूप । ( वस० ४४ )
- नीरों का पिठ छीटा है- तुम्हारे, पादरी ( अम्ब० २६ )
- निम्न शुभ्य आकाश में शीघ्र ही लोक वर्ण के मेघ रंग भोंगे । ( स्कंद० २२ )
- तुम्हारी भगवान, चिरनवीन पुत्रवारी में पलायन । ( पठा० ६० )

- जय गज वदन बहानन माता । ( भारत० प्र० ११)
- शराबी और दिवालिए मोहनदास । ( कुर० ६८)
- सक्तियाँ, ये पुन और पंजी कितने सुंदर हैं ( द० ८६)
- बिन पर मेरी फल नपुर ली का आवरण बड़ा रहता था ।  
(चन्द्रा० ५६)

तीन विशेषणों से व्यक्त अधिक समृद्ध प्रकट हो रहा है ।

- उस तापन-हीन और स्वाध-गुप्त जीवन में विवाह की कल्पना की  
कैसे की जा सकती है थी ? ( ज्ञानाड० २४)
- कह बीर, मत्स्यवती, दयालु हैं । ( वि० ३१)
- हथीलिए वह शतना सुबसुत और लाजवाब है । ( मादा० १०)
- दूतों सुम्हारे फैलते कभीय केरुके और जलटप्पू होते हैं । ( उड० ३२)
- + + + कोई शिवर की बड़ी उम्मी-बाड़ी पूजा करने की प्र  
कली हैं । ( श्रीचन्द्रा० २७)

अधिक विशेषणों से विषय स्पष्ट रूप से स्थापित किया जाया है । यथा-

- जानने एक तालाब देखा, यिहों कमल के सहस्र-सहस्र फूल खिल रहे  
हैं । लाल, श्वेत, पीत, नील । और दर्पणोंका भिडि नील जल ।  
(वाम्प० ६)
- वे दुष्ट हैं, दुष्ट हैं, नीच और नरात्म हैं ( दुर्गे० ३३)
- कतनी ताफ सुपरी, कतनी सुगह, कतनी सम्य --- ( लंजी० ३३)
- केवल मोकल-नीमी, दाना, दुर्लभ, कुलनाय पुरुष की ज्ञाप देता  
कता रहे हैं ( वि० १८)
- कली सुन्दर, उम्मे-लाले, चलिष्ठ पूर्वियों के रूप बानि से अवलोक  
मात्र रह गए हैं । ( स्वर्ग० ५६-५७)

- नील वर्ण का स्वप्न, पुन्यर, सम्बोद्ध तरीक + + ( पिन्दुर ६२)
- वह एक तरीक, दयानतदार, सभ्य, रिश्ट और विनम्र हाकिम होना ।  
( जौ० ६६)

बहुपूर्वक अभिव्यक्ति के लिए विशेषणों की पुनरावृत्ति की गयी है । यथा -

- कभी-कभी वे बस-बस हाथ लम्बे जाँघों में चढ़कर कछा करते थे (छोटन० ४५)
- ऐसे पल्ले थी तुम्हारे भाई की जो तन्वा-तन्वा छाल छित दिया था ।  
(भाल० प्र० ३४)
- + + ऊपर से पीठी-पीठी जाते बनाकर जो व्यवहार राम ने  
होता के सामने किया था (दुर्गा० ५८-५९)
- कभी की जाँघों से नन्हे-नन्हे हाँसुओं की नुई निकलती ही माँ का  
हृदय पीसला उठता है । ( पि० २६)
- वह उड़ा-उड़ा बेहरा, ये मिलने-मिलने वाल, ये फटी-फटी जाँघें ।  
(कय० ६५)
- हाँ बड़ी-बड़ी तनखाईं न जाने कहाँ खर्च कर प्यो हैं । (जंगूर० २३)
- अपनी फली-फली टाँगों से वातावरण सुख रहे हैं ( ति० ५८-५९)
- बिचा की मन्द-मन्द ज्वाला में कुछ कुछ रहा है । ( रत्न० २६)
- ठाठ मसिरा ठाठ नेत्रों से ठाठ-ठाठ रक्त पैसा बाँटती है । ( रत्न० ६२)

विशेषण पुनरावृत्ति को भी परिवर्तन के लिए भी व्यवहृत किया है । जैसे -

- दो-दो, तीन-तीन पटकन मैं कुआ से पानी भर ले बाउत । (फाँसी ०३०)

इसमें दो-दो, तीन-तीन का अभिप्राय 'एक समय मैं दो-तीन' से है ।

- + + चार पाँच हः हः तीन एक-एक वृक्ष के नीचे बैठ लकें ।  
(छहराँ ०५३)

आगे धार-दः लोग एक कुत्ता के नीचे बैठे यह अनिष्टाय प्रकट किया गया है ।

- उसके पीछे मन्के-मन्के बच्चे दौड़ रहे हैं । ( पादा० २६ )

इसमें मन्के-मन्के का अर्थ लोक मन्के है लिया है ।

- एक-एक दिल्ली पांच-पांच ऐनिक के मुख्य भा. । ( जीणाई ६६ )

इसमें प्रत्येक दिल्ली पांच ऐनिक के मुख्य भा. अर्थ है ।

अतिशयता की योजना के लिए पुनरुक्त क्रियाओं के मध्य परस्पर को जोड़कर प्रयुक्त किया है ।

- गाए गए की सब गर्मिमेंट हाउस में था पड़ी । ( कूर० २२ )

- उझी है उझी उझी का देने को मैं तैयार हूँ । ( नात० प्र० ६३ )

- बड़ी है बड़ी आरत महरा पैनी । ( उम्ब० २५ )

- + + सीता की बड़ी है बड़ी शक्ति की परास्त करने की कामता रखती है । ( सपा २३ )

- पुसरी की सत्य है सत्य बात का एक सामान्य मुस्कराष्ट के साथ क्यों भी जाता है । ( जपे० १०६ )

- झोटी है झोटी बात भी डुपारिन्टेन्डेंट है जाकर कह देता था । ( जे० ५७ )

अतिशयता तथा उत्कर्षता की योजना हेतु क्रियाओं का आवृत्तिमूलक प्रयोग भी किया गया है । यह आवृत्तिमूलक प्रयोग अधिकतर परिमाणवाक्य क्रियाओं का हुआ है । वे हैं -

- कब नाम है, पर कितना सुन्दर, कितना वाणीक ( डोटन ३२ )

- तुम लोग कितने स्वामी, कितने जीड़े, कितने पीछे हो । ( ता० ५६ )

- + + गाँवों के गुहाय में कितनी गंध है, नवों की कमान में कितनी तीखाबी, त्वरों के बिम्ब में कितना रस है, दातों के दाहिन में कितनी मिठास, नासिका के शूल में कितनी उड़ान है, जालों के संकल में कितनी पराधी है, उठाट के बाद में कितना क्षुब्ध है और छटों के तप में कितना जहर है - (सम्ब० १०५)
- + + ज्यों - ज्यों समुच्च अधिक ठिठित होता जाय, वह अधिक संकुच, अधिक घाम्भ, अधिक गंभीर ---- (सर्व० ४७)
- वे फूटों से अधिक कोमल और बड़ा से अधिक कठोर हैं । (मार्ग० ०२४)
- मन पर कितनी ही कथियाँ जीवित हैं -- कितने पर्यवेक्षण --- कितने अनुभव सज्ज --- उन सब की जोड़कर माँ का जो किम बनता है, वह बहुत स्थान है, बहुत उपास --- (हेतु० १८)
- बहुत पुन्दर, बहुत मेक, बहुत सज्जी (रुक्मर) एक ताकीब मिल गई । (कहरी १७)
- मध्या की पैली कैसा उदार, कैसा महान, कैसा पवित्र । (सर्व० ०३३)
- हम दोनों पुन्दर मौज पर, पुन्दर बरज पर, पुन्दर स्त्री पर --- मन कीर्ति, यह, दुनिया की उन सब चीजों पर सज्जन के मुसियाँ करते बहुत हैं (मुक्ति० ६१)
- है पास प्रतापी, है पास समर्थ, है पास कलहाली राजन (पं० ०४५)

उस प्रकार विशेषण प्रयोग कीठी कर्माकर प्रपाद, रामचंद्रा केनीपुरी पुरेन्द्र कर्मा के नाटकों में अधिक कार्य है । उभेन्द्र नाथ बरक, लक्ष्मी नारायण मिश्र, बगदीस चन्द्र माधुर, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, विष्णु कुमार कल्याण तथा मणिमधुकर के नाटकों में भी ऐसे विशेषण जाये हैं, परन्तु उनकी संख्या काफी कम है ।

नाटकों में कहाँ संस्था निरुक्त बतानी है, वहाँ विश्व संस्था वाचक विशेषण की प्रयुक्त किया है नीचे -

- कछ मुके बाग बिट्टियां सुंदरान में पड़ी मिठी । ( लौटन० ४०)
- उसकी मःपः महीने का बैतन दे दिया जाया । ( कर्मी ० ४४)
- तुमने एक निर्धन व्यक्ति की सम्मान कन्या की बरतकर सुनार की ओर  
लगाया है । ( कंगूर० ४६)
- का मैंने अपनी सुसुमित वाशाओं की दो पुर्तों के रूप में देता था ।  
( वि०३० ६१)
- तुमने तीन ही जायगी बैजी । ( पण० ८६)
- अग्निदेव, दो तेजोमय पुत्र, लपटे जिनकी जटायें हैं, चार मुजार्थ,  
लोक जिनका जन्म है । ( दश० ११)
- पछे एक बकरी है जाती । ( ककी १८)
- वही जाठ बूंद आप मुझे पिठा है । ( मुक्ति० ४६)

व्यक्तिगतता की अभिव्यक्ति में अनिश्चय संस्थावाक विशेषण का व्यवहार हुआ है। यथा-

- + + यहाँ एक ऐसी ऐसी स्वार्थ बराका छोड़ दी है । ( नील० १२)
- + + जिसमें कमल के सहस्र-सहस्र फूल खिल रहे - ( बन्ध० ६)
- ऐसी और नगरी में स्नान में मिठाई मुकत की मिठें तो किन्तु काम की ?  
( कथि० १३)
- जिसके तेज बाणों के सेकड़ों दण्डु बट मरे गे । ( पण० ६३)
- एकटा सेकड़ों मारे-मारे फिर रहे हैं । ( कंगूर० ७६)
- मेरे स्वामी । छात्रों मेवाड़ियों का अभिभावक न हों । ( रत्ना० ४९)

संस्था वाक्य विशेषण के प्रयोग में उल्लेखनीय सभी नाटककारों ने यही शैली अपनाई है ।  
विशेषणों की अधिक संख्या तथा प्रभावशाली बनाने के लिए विशेषणों की विशेषणों  
के साथ रखा है । इस प्रकार का प्रयोग सभी नाटककारों ने किया है । यथा -



- वीर कीर्ति हरिवर की बड़ी उम्मी - बौड़ी पूजा करने की प्रेम  
करती है । ( श्रीचन्द्रा० १७)
- सुने ली के हृदय की क्यों उतना कोमल बनाया है ? ( चुनारि० १२७)
- जीह --- बड़ा विलक्षण स्वप्न --- ( वि० १७)
- मम्मी के छोटे भाई काये से - मड़े फ-कड़, पियकड़ और पैलानी ।  
(जी० ६९)
- वे बूढ़ फुलों से अधिक कोमल और बज्र से अधिक कठोर हैं ।  
(फाँसी० २७)
- + + क्या बहुत ही पुन्दर है । ( उधारी० ६६)
- उफ , बहुत ही डरावनी उफ है । ( तिल० ५६-६०)
- + + निहायका बंगली किस्म के लोग + + ( सुत० १२२)
- + + बेबारा बड़ा गरीब लगता है । ( जीटन० २७)
- बड़े म्र और पुन्दर जीटनीन । ( मुर० ७९)
- यहाँ के राजकुत बड़े काफिर हैं ( नील० ८)

उपमा भी नाटकों में विशेषण का कार्य कर रही है । ऐसाप्रयोग नाटकों में  
अतिशय मात्रा में हुआ है । वस्तु का उस साक्षात् प्रकट करने के उद्देश्य से उपमा  
अपनी रत्ना गया है ।

- हस्तात की तरह कठोर कठोर, ताँतों में एक तपून सेव, मुँह पर विलक्षण  
काक, कठोर में राजाओं जैसा अक कठ ----  
(वि० १७)
- उधरों कर्तव्य है, पत्थर की तरह सत्ता, चट्टान की तरह दुःख ( जय० ४४)
- + + जीह-वी छात मदिरा की प्रदान करती है । (अप० २३)
- तिल चट्टा-नन्हा-बकीठा - किन्ना -प्यारा -ता बीच - ( तिल० ६९)
- नीलकण्ठ की तरह कोमल और काई, वायु की तरह सत्ता और स्वप्न  
की तरह किमय । ( बापनाह० ८)

- देखी की है क्या, छंगूर की तरह है ( लाटन ३० )

- वह बहुत लिज्जत और विचित्र - ता जादमी है । ( काथी ०१०२ )

उपर्युक्त कौटि का विशेषण प्रयोग की सभी नाट्यकारों ने किया है, परन्तु कुछ नाट्यकारों ने विशेष ब्यक्तता प्रभाव, उष्य शंकर मट्ट, मोहन राकेश, रामकृष्ण बेनीपुरी, जी०पी० श्रीवास्तव, हरिश्चन्द्रा प्रेमी आदि ने इसको अधिक महत्व दिया है ।

सौन्दर्य वर्णन में विशेषण के बहुतायुक्त प्रयोग का काफी योगदान रहा है ।

- लपकरी ठेढ़ छड़ी का अनुप्रास, महादेव गंधर्व का सामना कैरी का करता है । ( वि० ०८० ४६ )

उपर्युक्त कथन में यदि लपकरी ठेढ़ छड़ी का के स्थान पर 'निर्बल' कहा जाता तो पुरुष की हीनता कम प्रकट होती । कुछ अन्य उदाहरण प्रस्तुत है किमें यदि साधारण विशेषणों की रत्ता जाता है तो प्रभावशाली अपि-अधिक नहीं हो पाती । जैसे 'कुछ' की तुलना में 'मुट्ठी भर' अधिक ठीक व अधिक उत्पन्न करता है ।

- देखी-ही-देखी हमारा जाका किही जखी पुर्न बैरख खेडी में सिकने लगा । ( प० ०८० २६ )

- झूठा -कट्ट हम साफ करे और पाटी तनस्वाहें मारी ये क्रेज । ( काथी ५२ )

- बरसा है बिननाभी प्रतीता हुन्ती- हुन्ती तुम अपी की दण्ड विमान मे परी समकने ली हो । ( कौणार्थ ३२ )

- हम मुट्ठी भर प्राणी ही कै हैं । ( रत्ना ० ८३ )

- हमु लपे बिनीठे ढंक और तीरे डाढ़ संवार रहे हैं । ( रत्न ० ३० )

- छेड़ की स्मिन्ध स्मृति । ( चन्द्र ० ५६ )

- यों ही रुत-सों उतर दे दिया । ( दुर्गा० ०७७ )
- हम निहायत बेहूँ का है गुजर रहे हैं । ( अमृत० ५६ )

नाटकों में कहीं-कहीं विरोधमूलक विशेषणों के द्वारा भावामिव्यक्ति की गई है ।  
इन विशेषण में प्रायः व्यंग्य भाव छिपे हैं ।

- सब की भयानक पुरस्कार मिलेगा । ( दुर्गा० ५८ )
- उसी पुष्पागरात की हीतल जान ( रत्ना० १७ )
- + + + हृदयहीन वीरता का वह अभिमान । ( रत्ना० १६ )
- उसकी रुती हंसी में सिद्धलितक संगना चढ़ता है । ( वि० १० ५४ )
- वह शान्तिदायक दण्ड यदि स्वामी के कर ह-कमलों से मिले ,  
( अजात० ५७ )

विशेषणों का कलापूर्ण तथा विरोधमूलक प्रयोग कुछ नाटककारों की अधिक रुचिकर रहा है । कर्मकर प्रसाद, कड़ीनाथ मट्ट, हरिचूष्ण प्रेमी, जगदीश चन्द्र माथुर, कृष्णका ठाठ कर्मा, उदय शंकर मट्ट तथा रामबृद्ध बेनीपुरी ने इस प्रकार का विशेषण प्रयोग प्रायः किया है । उदय ना वक्त्र, सत्यव्रत सिन्हा तथा मोहन राकेश ( जामे कपूरे में ) के द्वारा भी ये शैली अपनायी गई है ।

व्यंग्य तथा उपहास में विरोधी विशेषणों द्वारा कम में तीक्ष्णता छापी गयी है । यथा -

- सीर बनाने में तो सीता जो बात निपुण है । ( इर्का० २६ )

इसी 'निपुण' विरोधी गुण के जिसको व्यंग्य में प्रयुक्त किया है ।

- मैं तो कभी उनका मधुर संभाषण सुना ही नहीं । ( दुव० १५ )
- वह सीधी सीर तुम सीधी । ( अजात० २६ )
- की की एकज डोंग यहाँ क्या है । ( उडट० १ )
- + + तुमने नहाने का नादिरहाही - हुक जारी कर दिया ।  
( लंजी० ४३ )

विशेषणों द्वारा व्यंग्यपूर्ण भाव की भास्तिन्दु हरिश्चन्द्र ( भारत पुर्वता में )  
ज्योतिष प्रसाद अपने नाटकों में ) उषेन्द्र नाथ बरक ( स्वर्ग की कालक ज्यो दीदी में )  
जी० पी० जीवास्तव तथा मणि मयुकर ने मुख्यतः प्रकट किया है ।

नाटककारों ने कई बार विशेषणों के प्रयोग में निवीध तथा स्मृत  
वस्तुओं में समीक्षा का प्रयोग किया है जैसे -

- पृथ्वीतल से जैसा एक साकार पृष्ठा निकलकर मुझे अपने पीछे  
छोट बालों का समीक्षा कर रही है । ( ध्रुव० ५६ )
- कम नीचे अपनी कुसुमित वातावरणों की दो फुलों के रूप में देखा था ।  
( वि०० ६१ )
- और, यह जो दीवार है न, कहीं पास है ( रस० ४८ )
- इन सब की स्वर्णदान देती हुई वस्तु के पूर्ण की मीठी-मीठी  
स्नेहमयी धूप । ( जय० ४४ )

निवीध , स्मृत वस्तुओं के साथ समीक्षा की भास्ति विशेषण व्यंग्यपूर्ण कानों में ज्योतिष  
प्रसाद, हरिश्चन्द्र प्रीति, उषेन्द्र नाथ बरक, ज्योतिष बन्धु माधुर, रामकृष्ण केनीपुरी आदि ने भी नाटक में समीक्षा कानों  
के लिए ऐसा प्रयोग किया है । जी० पी० जीवास्तव तथा मणि मयुकर ने भी विशेषणों  
की यह रीति अपनाई है, परन्तु वे अधिक सफल नहीं हो पाये हैं ।

नाटकों में विशेषण की समीक्षा कानों के लिए ऐसा रूप में प्रयुक्त किया है । विशेषण  
का यह रूप समीक्षा सभी नाटककारों ने व्यंग्यपूर्ण किया है । भास्तिन्दु हरिश्चन्द्र ने  
‘ जीवन्मूर्ति ’ नाटक में इसकी प्रयोजनता है । ज्योतिष प्रसाद, ज्योतिष बन्धु माधुर,  
हरिश्चन्द्र प्रीति, मणिमयुकर ने भी समीक्षा रखा है । -

- है कुमानिमान, उन रिश्तेदारों के पक्ष में नहीं ( रस० ४७ )
- का है दुःखदोर, किसी दूसरे दुष्टों में दुःखी पीट । ( कर्माती० ४६ )
- मायाकिनी तुम अपनी के बाह में मेरे प्रतिस्पर्धी की फँसना की  
रीकना बाह । ( म० रा० ७८ )

- मायामयी, सुन्दर जैन से शब्द परिचाय है ( अमर० ७६ )
- पदानिधे । वाक्य का अर्थ वाक्यालय है । ( अमर० ४६ )
- गिरफ्तारी को ठिकाने लगा दिया गया । ( अमर० ४६ )
- क्या कहता है वेदमन ? ( अमर० ३० )
- है वीर । मैं सीमाश्रय की दृष्टि के लिए आपके हस्त की प्रशंसा करती हूँ ।  
( अमर० ३२ )
- लेकिन सुहृन्मय समझ नहीं पाते । ( अमर० २२६ )

कहीं-कहीं नाटकों में गुणों की देखी हुई सीमाश्रयों की विशेषण की भाँति भी व्यवहृत किया है । विशेषण का ये प्रयोग नाटककारों ने व्यावहारिकता की दृष्टि में रक्ती हुई किया है ।

- वहाँ कलार्थ है , ( अमर० ५७ )
- वहाँ न जावी सुदृढ़ बड़ा कलार्थ है ( अमर० ५१२ )
- बड़ी सती उदनी स्त्री थी । ( अमर० ४६ )
- शुभ का शुक्र अभिनेता -- पीढ़ी, प्रशंसा क्या ही गयी ।  
( अमर० ५४ )

नाटकों में कहीं-कहीं सांकेतिक विशेषणों की महत्व दिया है परन्तु ये विशेषण, सीधी की दृष्टि से महत्वपूर्ण नहीं है । ये वाक्य की आवश्यकता है । इस कोटि के विशेषणों के कुछ उदाहरण प्रस्तुत है -

- हा । यह वही भूमि है ( अमर० भा० २३ )
- हाय फेर वही घर के व्योहार वही , फेर वही महानी वही तानी वही वाते हाय । ( अमर० २६ )
- वक्ता वही जानवर उस उनाम की कहा कहा है । ( अमर० ४६ )
- यह उठा उठा फेर , ये बिहारे-बिहारे बाठ , ये फटी-फटी ह बाँते ,  
( अमर० ६५ )

- यह सब हरी जीत के पीछे छुंके देगा । ( मुक्ति० ७४ )
- मेरी स्वच्छता मेरी कलम का कारण है ( वि० ३६ )
- हम हमारा मुस्तकाउय । ( काली १०२ )

कहीं-कहीं नाटकों में वक्रतापूर्ण विशेषण प्रयोग सटकता है, उसकी विशेष्य के साथ संगति नहीं लग रही है । उदाहरण -

- बाह र सुद बैक्याई और पूरी निर्लज्जता । ( श्रीचन्द्रा० )
- हरी मेरी लड़की सब चाहते हैं । ( मात० प्र० १४ )
- अभिछाणाओं के मनवीर थपेड़ ताकत फलताते हुए आत्म-विपरीत करना ।  
( वि० ३० ३२ )
- हीं दण्डनायक की कवि , कठोर जात मान पुनर्दा देती है । ( रत्न० २१ )
- हमारे अनु की गर्म हीतकता उसे मुदित रक्ते । ( रत्न० २० )
- अपने लड़के की ताबी लड़की का बीजिये । ( मात० प्र० १४ )
- यह आदमी बकवास है ( अमृत० १०५ )
- एक जंवा बकवा देकर आप लीगों ने उस तैजुब की विलेरा । ( पंरा० ३३ )
- यह बहुत लिमलिमा और बिपबिपा सा आदमी है ( आवे० १०२ )
- मुकते मासुह जातों की नहीं कीनी । ( अम्ब० १८ )
- बिन पर मेरी बक मयूर हरी का आवरण बढ़ा रहता था । ( बन्ध० ५६ )

कहीं-कहीं विशेषणों का दोषपूर्ण व्यवहार भी नाटकों में मिलता है । उदाहरण -

- यहाँ हम ऐसी ऐसी खजारी बराबर छीड़ बी है । ( नील० १२ )

कहीं 'ऐसी ऐसी' के स्थान पर 'ऐसी' अधिक उपयुक्त है ।

- माना कि तुम आधुनिक ( आधुनिक ) ही-माडी ही, ( पंरा० ५० )

- पुनर्वती ( पुनर्वर ) नारी जितका कवन-कवन लगभगता है । ( अम्ब० २०)
- उसकी जाग जैसे उज्जकल हाथों से डाँडी हुई जोड़ू की लाल मधिरा की प्रदान करती है । ( अम्ब० २३)

इसमें जाग जैसे उज्जकल उपना अंतगत प्रतीत हो रही है । कहीं-कहीं जहाँ में विशेषण भी प्रयुक्त हुए हैं । जैसे -

- जाज जीसी-जागसी केडाडी मुदाँ लाल की पड़ी है । ( अम्ब० २५)

इसमें एक शब्द होना बाहिर मुदाँ या लाल ही ।

कुछ नाटककारों ने नये विशेषणों को अन्य विशेषण शब्दों के न मिलने के कारण भाव-भिव्यक्ति के लिए बना है -

- लेकिन कभी-कभी जैसे कनबाहे वक्त विन्दगी में जा ही जाती है । ( अम्ब० २६)
- मैं सुम्हें जुपीडी त्रेनुष्ट लडकी ----- ( अम्ब० २६)
- बड़ी मोहज्यती है ( ककरी २५)
- अन्त में बही कनादडी जादी का । ( पादा० ६१)
- उहुन कनुतर ( रस० १६)

विशेषणों की उत्पत्ति, दीर्घ अधिकांशतः पुराने नाटकों में मिलती है जिनमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, प्रताप नारायण मिश्र, रामकृष्ण केनीपुरी, कालीदास चन्द्र माथुर, तथा उदयशंकर मट्ट के नाटक हैं । नये नाटककारों में मणि मय्यकर, लक्ष्मी नारायण लाल, सत्यजित सिन्हा, सर्वेश्वर दयाल बनसाला की कृतियों में विशेषणों का अटपटा तथा नया प्रयोग भी दृष्टिगोचर होता है । कुछ नाटककारों ने नाटक को संपन्न बनाने के लिए अधिक विशेषणों का सहारा लिया है । इनके नाटकों में जाना कहीं-कहीं विशेषणों से अधिकृत भी हो गयी है, परन्तु काल की स्पष्टता की दृष्टि से प्रयोग दीर्घ नहीं लगता । विशेषणों की अधिक महत्व व्यक्तिकर प्रभाव उदय शंकर मट्ट, रामकृष्ण केनीपुरी, हरिकृष्ण त्रिणी, कालीदास चन्द्र माथुर, उपेन्द्र







के निकट का रहा है, जिसमें अधिक विशेषणों को लाना उपयुक्त नहीं लगता है।  
 उष्मा को विशेषण रूप में सभी नाटककारों ने रखा है। विशेषण भी नाटक  
 की भाषा को देखते हुए सामान्य बोलचाल वाले अधिकांशतः प्रयुक्त हुए हैं। संज्ञा  
 शब्दों में बने विशेषण तथा विशेषण से बने संज्ञा रूप गिने-बुने स्थल पर जाये हैं।  
 मोहन राकेश की कृतियों में विशेषण कथावस्तु को देखते हुए रखे गये हैं। 'जगनाडू'  
 का एक दिन तथा लहरों के राजवंश में भाषा को देखते हुए गंभीर तथा साहित्यिक  
 कोटि के विशेषण जाये हैं। 'जाये लूरे' के विशेषण एक तीव्र आवाज का  
 करते हैं। प्रसाद के नाटकों की भाँति इनके नाटकों में विशेषणों की भरमार नहीं  
 है। अधिकतर एक-दो विशेषण व्यवहृत हुए हैं। विशेषणों का कृत्रिमपूर्ण प्रयोग  
 भी किया गया है। कई बार विशेषणों का जोसा प्रयोग भी दृष्टिगोचर होता  
 है। सभी प्रकार के विशेषण रूप व्यवहृत हुए हैं।

सत्यजित रिन्हा तथा सर्वेश्वर दयाल त्रिवेदी, लक्ष्मी नारायण  
 ठाकुर के नाटकों में कोई-कोई अतिशय नया विशेषण आया है। विशेषणों का  
 बटपटा रूप भी दिखाई देता है। इन नाटककारों ने विशेषणों को अधिक महत्व  
 नहीं दिया है, परन्तु विशेष्य की स्पष्टता के लिए गिने-बुने स्थलों पर कई  
 विशेषणों को एक साथ व्यवस्थित किया है। अधिक सशक्त अभिव्यक्ति के लिए  
 विशेषणों के साथ प्रायः प्रविशेषणों को नियुक्त किया है। इन नाटककारों की  
 तुलना में विपिन कुमार जगवाल तथा मुद्राराक्षस के नाटकों में विशेषणों की  
 संख्या अल्प है। अधिकतर एक विशेषण या विशेषण के साथ प्रविशेषण  
 आया है। गिने-बुने स्थलों पर बिम्ब योजना में कई विशेषण एक साथ आ गये  
 हैं। पुनरुक्त विशेषणों की संख्या भी अल्प है। अधिकांशतः साधारण  
 विशेषणों को महत्व दिया है।

### क्रिया

हीरो हीरोई की दृष्टि से क्रिया का बहुत महत्वपूर्ण स्थान है।  
 क्रिया के प्रयोग से पूरा वाक्य प्रभावित होता है। आचार्य दीपेन्द्र के अनुसार  
 'काव्य का काव्यत्व ही क्रिया के जीवित्व पर आधारित है।

नाटकों में भी क्रिया की विविधता भावाभिव्यक्त्या में सहायक हुई है। कई बातें नाटकों में एक से ही क्रिया शब्दों से भिन्न-भिन्न अभिव्यक्तियों हुई हैं। इन क्रिया शब्दों से जोड़ने के ढंग से अंतर प्रकट हुआ है।

छाजो, जाजो, करो आदि क्रियाओं को लक्ष्य देते हुए व्यवहृत किया है। लक्ष्य में इनकी कठोरता तथा गंभीरता से जोड़ा गया है -

- दियासलाई की डिबिया छाजो । ( बजो० ५६)
- जाजो, लिया छाजो । ( बजात० ५०)
- मेरी ओर से राज्य वापिस करने की लिखा पढ़ी करो । ( कांसी० ४५)
- सेनापति ! दैतो उन कार्यों को रोको । ( बन्द० १०२)
- और असवार आवाजें करो । ( रस० ८३)
- पहले इसे ले जाकर पक्षिण के अंकुष में डोड़ जाजो । ( लहरों० ५६)
- इसकी डिबियायल्टी में पकड़ो । ( भारत० भा० २६)

व्यक्तिगतः लक्ष्य प्रकट करनेवाली क्रियाओं की जयशंकर प्रसाद, कदीनाथ मट्ट, हरिकृष्ण प्रेम, मुंदावन छाल कारी, जगदीश चन्द्र माधुर, उपेन्द्र नाथ अशक तथा मोहन राकेश ने ( लहरों के राजवंश में ) नाटकों में स्थान दिया है।

वाग्रह तथा सम्पत्ति में भी लक्ष्यार्थक क्रियाओं की भाँति क्रियाओं का व्यवहार हुआ है, परन्तु इसमें क्रिया-शब्दों को लोमजता से जोड़ा गया है, जिससे भिन्न भाव व्यक्त हुए हैं। जैसे -

वाग्रह में -

- जल पी लो ( बजात० ७१)
- बरा धीरे-धीरे बोलो । ( युगे० १४)
- दो बड़ी हमारे यहाँ जा जाया करो । ( भारत० प्र० ७१)
- बलो --- ली-ली बलो ( मुक्ति० ३६)
- जाजो प्रकट हो, मुँह दिखाजो । ( श्रीचन्द्रा० २८)
- मेरे पास में स्नेह की कबीर मत करो । ( लफा० ३३)

सम्पत्ति में -

- दूसरों की पैदा कर । सब बोल । त्याग कर । ( बकरी० २४)

- छीनी की छे और कीटना कर । ( दुर्गा० २८)
- देव सेवा में अर्पण करी । ( स्कंद० ६५)
- महारानी भागी । ( वय० ११६)
- ली वचपना छोड़ी बाबू ( भाषा० ३३)
- कार्य्य पालन करते जाती ( वि०३० ४३)

प्रार्थना करते हुए इन क्रिया स्पर्शों की विनम्रता के साथ बीछा गया है, अतः इनसे वयनीयता प्रकट हुई है । जैसे -

- हे करुणा सागर भगवान् द्वार भी दृष्टि कर । (भास्तव्या ७४६)
- ईश्वर मेरे अपराधों को क्षमा कर ( भारत० प्र० ३३)
- राधा मौन । रक्षा करी । ( रस० ४४)
- उस साधू के पास मत जाया करी । ( युग० १६)

पूज्यनीय तथा सम्मानित पात्रों के प्रति आदर भाव प्रकट करते हुए नाटककारों ने 'हर हरणा' की वातु के साथ बीछा है । क्रिया का यह रूप नाटकों में सर्वत्र प्रयुक्त हुआ है । उदाहरण -

- यज्ञों की रक्षा का हस्तक्षेप कीजिए । ( प०रा० १६)
- देव वातुगुप्त के अनुचरों का अभिवादन स्वीकार कीजिए । (वाष्पाह० ६३)
- लज्जा तो नहीं लाजा दीजिये । ( स्कंद० ७७)
- एक बात उत्तरी भी मान लीजिए । ( पन्द्र० ६७)
- आप पान साहर । ( अथि० १४)
- बल्की जा जाइए । ( लंजी० ६५)

नाटकों में प्रायः हास्य-व्यंग्य में भी वातु के साथ 'हर' हरणा, बीछा गया है । इसमें यह क्रिया रूप आदर में न व्यवहृत होकर उपहास, तिल्ली या मसतरी के उद्देश्य से हुआ है ।

- जाइए, कपड़े पर फाँटिए और पत्ता डाल फटना फुलते हुए गुनगुनाइए--  
(अथ० ४४)
- बाहे सारा दिन तरणार्थियों के साथ जाकर माथा फीड़िए ।  
(लंजी० १११)

- बाहर बिदुषक जी, बाप इधर कैसे लुटक पड़े । (वि० ७०२८)
- देवी जी, नास्ते, उभयमूर्ति इस अपराधिनी को दावा प्रदान कीजिए ।

(अम्य० ८)

हारय-व्यंग्य में क्रिया का यह हम उन नाटकों में व्यवहृत हुआ है, जिनमें व्यंग्यात्मक भाव अधिक है । मागतेन्दु हरिश्चन्द्र ( भारत दुर्दशा में ) जी०पी० श्रीवास्तव, बट्टीनाथ मट्ट, उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी ( स्वर्ग की काला व नीली दीदी में ) रामचंद्रा केनीपुरी तथा गोविन्द बल्लभ पन्त के नाटकों में इनकी अन्य नाटकों की तुलना में अधिक स्थान मिला है । प्रताप नारायण मिश्र, लक्ष्मी नारायण ठाकुर, मणि मथुरा, उत्कृष्ट सिन्हा ने भी लापरवाह व्यक्त करनेवाली क्रियाओं की व्यंग्यात्मक अभिव्यक्ति में तीक्ष्णता लाने के लिए व्यवहृत किया है । नाटकों में विशिष्ट अभिव्यक्ति के लिए क्रिया की दृष्टिकोण दुर्लभ है । यदि इन क्रियाओं की दृष्टिकोण के स्थान पर एक क्रिया प्रयुक्त होती है तो वह अभिव्यक्ति नहीं हो पाती, जो नाटककार करना चाहता है । जैसे -

- महारानी मागो । ( जय० ११६ )

- मागो-मागो । यह राजा का जेहरी पीता पिंजरी है निकल कर मागा है । ( चन्द्र० ६३ )

इसमें एक बार क्रिया प्रयोग से भावातिशय नहीं व्यक्त हुई है, इसकी सफल व्यञ्जना क्रिया की दृष्टिकोण से दुर्लभ है ।

क्रोध के अभिव्यक्ति की क्रिया की आवृत्ति से प्रकट किया है -

- बंद करो । बंद करो यह पिछाच छीला । (प०रा० ७७८)
- जाती, जाती ठेकन लाववान । मेरे पौरुष का बंधन तुलना चुका है । ( प०रा० ५२ )
- निकाल दो, निकाल दो, मैं स्वयं जाती हूँ । ( वि० ७०० ७७ )

भय तथा चकड़ाहट की अभिव्यक्ति की क्रिया की दृष्टिकोण से व्यक्त किया है । -

- देखिए, देखिए, वह तो बढ़ती ही बड़ी जा रही है । ( दुर्गा० १०४ )

- (चकराकर) चली, चली । ( कंजी० ६४ )

- मागो-मागो । यह राजा का जेहरी पीता पिंजरी है निकलकर मागा है, मागो, मागो । ( चन्द्र० ६३ )

कई बार क्रिया की दिकृति से जाग्रह भी व्यक्त हुआ है -

- उठिए, उठिए, महाराज । ( अज्ञात० ५८)
- बाहर, बाहर, पित्त किंदु । ( अंगूर० ३७)
- बैठिए बैठिए ( मादा० ७)
- बाइये- बाइये लंदर । ( बाये० ४६)

हमें एक क्रिया है जाग्रह भाव व्यक्त नहीं होते । क्रिया की दिकृति तिरस्कार तथा उपेक्षा के भाव को प्रकट करने के लिए ही है ।

- चल-चल बन लिया क्रैट का कप्तान ( अज्ञा० ५६)
- हट जाओ --- हट जाओ -- मेरे साथ विश्वासपात । ( मुक्ति० २४४)

मातेन्दु हरिश्चन्द्र, जयशंकर प्रसाद, श्रीनाथ मट्ट, जगदीश चन्द्र माधुर व उपेन्द्रनाथ अक्ष ने क्रिया की दिकृति से विविष्ट अभिप्राय प्रकट करने में अधिक रुचि ली है ।  
उन्नी नारायण भिन्न, गोविन्द बल्लभ पंत, उदयशंकर मट्ट, रामचंद्रा बेनीपुरी तथा उन्नी नारायण ठाकुर ने भी क्रिया की दिकृति को कहीं-कहीं महत्व दिया है ।

मावाधिक्य की प्रभावशाली व्यवस्था के लिए क्रिया पदों का मुहावरात्मक व्यवहार नाटककारों ने किया है । इन मुहावरात्मक प्रयोग के स्थान पर सामान्य क्रियापदों से भावों की सतक अभिव्यक्ति नहीं हो सकती है । जैसे -

- वह बहुत नाराज हो गये ।
- वह आग बकूला हो उठे ।

इन दोनों वाक्यों में पहले वाक्य के क्रियापदों से क्रोध का उतना उग्र रूप नहीं प्रकट हो रहा है, जितना कि दूसरे वाक्य में मुहावरात्मक रूप से हो रहा है ।

नाटकों में क्रोध की आवेक्षात्मक स्थिति में क्रियापदों का मुहावरात्मक प्रयोग अधिक प्रभावशाली सिद्ध हुआ है । उदाहरण -

- आपकी मैं सारी कलाई खींच दूंगा । ( उलट० ११७)
- हसीलिये उस पर तार तार बँटे हो ( दुर्गा० ७०)
- वह आग बकूला हो उठे । ( युग० ३५)
- आप मझ पास खींचते रहे । ( अमृत० ४८)
- आयुपर्यन्त हमें छुईयां कुंठाता रहेगा । ( स्का० ६)
- आ बायें मेरे घरीबें पांच तो हवा बिगाड़ देंगी । (काशी० ७७४)

उपर्युक्त मुहावरात्मक रूप के स्थान पर सामान्य क्रिया द्वारा व्यक्ति की जाती तो अधिक आकर्षक न बन पाती ।

शोक, कष्ट तथा वेदनापूर्ण स्थितियों की गहरी अनुभूति के लिए नाटककारों ने मुहावरात्मक क्रिया रूप का चयन किया है । इसमें इन क्रिया पदों के स्थान पर अन्य क्रिया रूप व्यवहृत हो सकते थे, परन्तु उनसे प्रभाव में कमी आ जाता । जैसे -

- कारागार की किसी भीरी कोठरी में रहिया रगड़-रगड़कर मरे ?  
( हेतु० ३४ )

इसमें 'रहिया रगड़-रगड़कर मरे' के स्थान पर 'बहुत बुरी दशा में मरे' यह भी हो सकता था, परन्तु इससे कष्ट के आधिक्य की अनुभूति नहीं हो सकती, बितनी मुहावरात्मक प्रयोग है सुंदर है ।

कुछ अन्य उदाहरण -

- तब हमारा-तुम्हारा प्यारा स्मिात्र्य भी -- त्रिर्गत भी --- मटियापेट हो जायेगा । ( पं० ४६ )

- तुम्हारी जर्जिर पर लार्ड हैं । ( बंगूर० ६३ )

मय, चिन्ता व चकराहट के आधिक्य की प्रभावशाली व्यंजना में मुहावरात्मक क्रिया रूप का काफी योगदान रहा है -

- + + कियर भागूँ, हाथ-पाव फूँट रहे हैं (जय० ११६)

इसमें क्रिया रूप, मय की शिथिलता को व्यक्त करने में काफी समर्थ रहा है ।

हाथ-पाव फूँट रहे हैं के स्थान पर यह भी कहा जा सकता था कि, बड़ी चकराहट हो रही है, परन्तु इस रूप से शिथिलता की अनुभूति होती है, जो उपर्युक्त क्रिया से सुंदर है ।

- याद आते ही कठेबा मुँह को जाने लगता है । ( वि० ३०५७ )

- मैं तो जैसे अपनी हथकड़ी खोल बैठा हूँ । ( ना० ३०५७ ४६ )

नाटकों में क्रिया के मुहावरात्मक रूप द्वारा उत्साह भाव में, शीघ्रता का सूक्ष्म प्रदर्शन हुआ है । -

- मेवाड़ की बिक्याँ है अनुजों के दाँत छट्टे हो गये हैं । ( जय० ३८ )

- कन्न में उसके पुरते न छिल पड़े तो मूँह मुड़ा दूँगा । ( कर्नाटी ०११३ )

नाटककारों ने व्यंग्य भाव में तीक्ष्णता लाने हेतु मुहावरात्मक क्रिया रूप की सहायता ली है ।

- अपनी शासन की सफलता के डोलपीठों हैं (ना.सं.वि० ८०)
- मोटा भार बना-बनाकर मूँड लिया । ( भारतभा० २२६)
- आप तो जाने कैसे चौड़े बैचकर सोए ( स्वर्ग० २३)
- यहाँ की आँखें बहुत सिर उठाने लगी हैं ( काशी० ४६)

कुछ नाटककारों का मुहावरात्मक क्रिया प्रयोग की ओर अधिक रुकान रहा है। इन नाटककारों ने यह प्रयोग प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिए किया है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( भारत दुर्दशा न श्रीचन्द्रावली ) बड़ीनाथ मट्ट, जी.पी.० श्रीवास्तव, हरिकृष्ण प्रेमी, रामबुद्धा जैनीपुरी, बुंदाका छाल कर्मा तथा मणि मधुकर ने अपने नाटकों में इसी छेड़ी की अधिक महत्व दिया है। उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी, उदयशंकर मट्ट, बगदीस चन्द्र माथुर, लक्ष्मी नारायण मिश्र, मोहन राकेश ( जाये खूबे में ) तथा विष्णु प्रसाद के नाटकों में मुहावरात्मक क्रिया का सहारा लिया है, परन्तु ये क्रिया हम अधिक नहीं व्यवहृत हुए हैं। पुरेन्द्र कर्मा, सत्यजित सिन्हा, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना आदि नाटककारों ने अभिव्यक्ति के लिए ये क्रिया हम काफी कम अपनाये हैं। विपिन कुमार अग्रवाल तथा मुरारिदास की रूचि इस प्रकार के प्रयोग की ओर न के बराबर रही है।

नाटकों में कई बार क्रिया के माध्यम से भावराशि की अनुमति कराई है। इसमें क्रिया का अतिशयोक्तिपूर्ण प्रयोग हुआ है। यदि इन क्रियाओं के स्थान पर सामान्य क्रिया व्यवस्थित की जाती तो, भाव की अतिशयता की व्यवस्था न हो पाती। क्रीम के आविष्य का प्रदर्शन साठ उधेड़ दूंगा है जितना हुआ है वही बहुत माहंगा है नहीं होता। इसमें अतिशयोक्तिपूर्ण शब्दों का वास्तविक अर्थ न लेकर दूसरा अर्थ दिया गया है। "साठ उधेड़ दूंगा" है वास्तव में व्यक्ति साठ नहीं उधेड़ डालेगा, बल्कि इसी व्यक्ति ने अपने क्रीम के उग्र रूप को प्रकट किया है। नाटकों में भावराशि प्रदर्शित करनेवाले क्रिया हम काफी प्रयुक्त हुए हैं। उदाहरण -

क्रीम के आविष्य में क्रिया हम किस प्रकार के व्यवहृत हुए हैं।

- कलम कुरान की साठ उधेड़ दूंगा । ( उलट० २५)
- पश्चाताप की बाग में मेरा हृदय जल रहा है । ( रत्ना० १०)



- इस कमबल का महीदा कर दूँ । ( दुर्गा० ३४)
- मैं राज इसकी जान निकाल दूँगा । ( युगे० २८)
- मैं तुम्हें अपनी सबल बाहुओं में बाँधकर चकना चूर कर दूँगा । ( समय० २८)
- मैं थोकड़ा तोड़कर पाँवों में डाल दूँगा । ( रस० १५)
- जो अपनी जोरु को डाँट-डाँट के सा गया । ( मास्त० प्र० २९)
- फाँस नहीं कब किते नीच ठेगा कब किते फाँड़ लायेगा । ( जाये० १०२)

इसमें ताल उँड़ दूँगा, महीदा कर दूँ, जान निकाल दूँगा, चकनाचूर कर दूँगा और डाँट-डाँट के सा गया, <sup>जाइयेगा</sup> क्रिया <sup>जाइयेगा</sup> क्यों है जीव की अतिस्थिता व्यक्त हुई है ।

मानसिक वैदना तथा कष्टपूर्ण स्थितियों की व्यंजना में, क्रिया का, यह रूप काफी सहायक हुआ है ।

- जोर ध्यान वाली ही हृदय चूर-चूर हो जाता है । ( वि० ४४६)
- मेरे कलेब को टुकड़े-टुकड़े कर रही है । ( उलट० ११८)
- कसनों के मारे हड्डियाँ मुस हुई जा रही हैं । ( काँसी० ७०)
- इसके ठिरे मरीच पर के बंदर रात-दिन छटपटाता है । ( जाये० ६६)
- विवाता ने उसे मलकर रख दिया । ( युगे० २५)
- जोर लगता है मेरा धिर फट जायगा । ( मादा० ५९)

इसमें क्रिया शब्दों का शाब्दिक अर्थ न प्रकट होकर भिन्न अर्थ व्यक्त हुआ है, जिसने पाव की स्थिति को व्यक्त किया है । प्रसन्नता की अतिस्थिता को, क्रिया के सामान्य रूप की तुलना में अत्युक्तिपूर्ण रूप से अधिक सरल रूप में व्यक्त किया है ।

- पर जी इसी मरीच फूला जाता है । ( जीवन्त्रा० ४७)
- उनकी देलकर प्रसन्नता से मेरी हाती फूल जाती है । ( जय० २६)
- जब मैंने उसके सामने गुम्हारा नाम लिया तो वह गदगद हो उठे ।  
( युगे० ४५)
- मेरे हृदय में गुदगुदी उठ रही है । ( वि० ४० ५२)
- इन्हें देलकर मेरा उरीर पुलकित है । ( दस० ६३)

प्रसन्नता में उपर्युक्त क्रिया फलों के स्थान पर सामान्य क्रिया "अत्यधिक प्रसन्नता हो रही है" की व्यवहृत हो सकती थी, परन्तु पाव की प्रभावशाली अभिव्यक्ति न होती ।



अत्यधिक किमुन्य स्थिति के प्रदर्शन में भी क्रिया का सामान्य रूप नहीं व्यवहृत हुआ है। किमुन्य होने के लिए अत्यधिक किमुन्य ही गया हूँ की बजाय 'मुन मुन ली बैठा' को अधिक प्रभाव डालने की दृष्टि से अपनाया गया है। इस स्थिति में व्यवहृत क्रिया का उदाहरण स्वयं प्रस्तुत है :-

- उसने धरी-धरी नजर से पुतली को देखा और मुन-मुन ली बैठा ।

- वह उस लड़के की मुन्दरता और सरलता पर अपनी को ली बैठी ।

(सिन्दूर ३२)

भावराशि के प्रदर्शन में क्रिया का अतिशयोक्तिपूर्ण प्रयोग मारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( श्रीचन्द्रावली में ) कपलका प्रसाद, जीष्णी० श्रीवास्तव, कट्टीनाथ मट्ट, प्रताप नारायण मिश्र, मुंदावन ठाठ कर्मा, हरिहृष्ण प्रेमी, उपेन्द्र नाथ अरक, राकमुट बेनीपुरी, विष्णु प्रसाकर, मोहन राकेश तथा मणि मयूकर के नाटकों में अधिकतर हुआ है। उन्नी नारायण मिश्र, गुरेन्द्र कर्मा, हेतुबन्ध में तथा उन्नी नारायण ठाठ के नाटकों में क्रिया का उपर्युक्त रूप अपेक्षाकृत कम व्यवहृत हुआ है। विष्णि कुमार अग्रवाल, मुद्राराक्षस, सर्वेश्वर दयाल मसीना और गुरेन्द्र कर्मा के ( नायक सहायक, विद्वानक ) नाटकों में उपर्युक्त क्रिया का बहुत कम अपनाया गया है।

नाटकों में निजीव, अपूर्ण वस्तुओं तथा भावों में लीकता प्रकट करने के लिए उनके साथ लीव की भाँति क्रिया प्रयोग किया है। नाटकों में ऐसे प्रयोग से ली-सौन्दर्य की वृद्धि भी हुई है।

- उन्नी के स्नार-स्नार राकमुट स्नारे बाणों की बूँद बाँटी लगी हैं । ( लम्ब० २७)

उन्नी राकमुट निजीव वस्तु के लिए बाँटने लगी हैं लीव की भाँति क्रिया प्रयोग किया है।

- जिससे बस्ती धर्राँ उठीनी ( कोणार्क ५३)

- लालक के हाथों कट्टी हुई कला सिक्कीनी । ( कोणार्क ७०)

- परिस्थितियाँ हाथ फैलाये अपना दाव माँग रही हैं (हेतु० ३३)

- बापन काम ठीक के रहि नये ( उलट० २३)

- ली ली भाँत उसके लिए मुँह बाँधे लड़ी रहती है । (रत्ना० ४०)

- + + धीरी लीलों में उसके हृदय का सत्य भाँकता दिखाई देता है ।

( आभादु० ३७)

- कुल, समाज और धर्म की छाव को धौलकर भी जाए । (सुने० ४४)
- यौवन पुकार-पुकार कर कहता है । (रूपव० १)
- त्रिवर्षों की गरिमा को कुल में छोटता हुआ देखकर --- (स्कंद० १२१)

उपर्युक्त छंदी व्यक्तीकरण प्रभाव, जी०पी० श्रीवास्तव, हरिपूष्पा प्रेमी, जगदीश चन्द्र माथुर, मोहन राकेश को अधिक प्रिय रही है । रामकुटा बैनीपुरी, सुरेन्द्र वर्मा ने भी क्रिया के इस प्रयोग को महत्त्व दिया है । मणि मधुकर ने अपने नाटक में क्रिया के इस रूप को काफी समझाया है, परन्तु नाटक में यह क्रिया प्रयोग कहीं-कहीं प्रभावशाली नहीं बन पाया है । नाटकों में हीन्दव्य निष्पत्ति तथा प्रभाव की दृष्टि से क्रिया का कृतापूर्ण प्रयोग हुआ है । सामान्य क्रिया की तुलना में कृतापूर्ण प्रयोग में अधिक आकर्षण उत्पन्न करने की क्षमता प्रकट हुई है । उदाहरण -

- उसी की गर्दन उठाने पर तुझे हुए हैं । (दुर्गा० १०१६)

इसमें मारने का बहुत कोशिश कर रहे हैं भी कहा जा सकता था, परन्तु इसमें इतना आकर्षण नहीं है जितना 'गर्दन उठाने पर तुझे हुए हैं' में है ।

वोट के साथे हुए रहे हैं क्रिया जितनी प्रभावशाली है उतनी छे रहे हैं क्रिया नहीं बन सकती ।

- अब वोट हुए रहे हैं (करी ४७)

कुछ अन्य उदाहरण -

- यहाँ से जाकर मैं अपनी भूमि से उखड़ जाऊँगा । (आजाद० ४८)

- हम पूर्व वीरों ने सारा राज्य निगल लिया । (काशी० ४३)

इन वाक्यों में 'उखड़ जाऊँगा' के स्थान पर 'जम ही जाऊँगा' तथा 'निगल लिया' के स्थान पर 'आपस कर दिया' या 'हीन लिया' भी व्यवहृत हो सकता था परन्तु इससे प्रभाव तथा हीन्दव्य में कमी आ जाता ।

- जीह, पैरा तो घिर घूम रहा है । (स्कंद० २७)

- मस्तिष्क में क्यों हलचल मची हुई है (वय० ६६)

इसमें 'कहराने' की बजाय 'घूम रहा है' अधिक प्रभाव डालने के लिए रखा है । 'पैरों' के लिए 'हलचल मची है' यह अधिक दृष्टा को व्यक्त कर रहा है ।

इसी प्रकार 'समाप्त होने' के लिए 'जल उठे' क्रिया को प्रभाव की दृष्टि से चुना है ।

- बत्थाधार, पाप, कृता - सब दू-बू बरतें कठ उठे । ( वय० १३७)

मान्य के साथ 'उपम दूता' क्रिया का व्यवहार सामान्य क्रिया की तुलना में अधिक उपयुक्त लगा है ।

- मेरे ईश्वर का मेरे मान्य उपम दूर । ( नाट० प्र०६७)

वक्रतापूर्ण क्रिया प्रयोग की ओर भारतीय हरिश्चन्द्र, ब्रह्मनाभ-भट्ट, रामकृष्ण मैनीपुरी हरिकृष्ण त्रिपाठी, जगदीश चन्द्र माधुर तथा मणिमन्तर की दृष्टि अधिक रही है ।

गोविन्द बल्लभ पन्त, मोहन राकेश तथा बिष्णु प्रभाकर ने भी कृता में सामान्य मानकर क्रिया का वक्रतापूर्ण व्यवहार किया है । नाट्यकारों ने विशेष क्रिया की अनुमति कराने के लिए अनुकरणात्मक क्रिया का प्रयोग किया है । "कुत्तर संभने" के लिए अनुकरणात्मक क्रिया द्वारा एक व्यक्ति दुर्बल है । वह अनुकरणात्मक क्रिया के स्थान पर सामान्य क्रिया रही जाती तो, क्रिया की अनुमति कम हो जाती ।

- छिछोराकर संभने का मानो उन्हें कठ नहीं । ( कुव० २६-३७)

- बालक छटा-छटाकर संभ रहे ( वन्द० ६)

क्रोध में मुनमुनाना तथा चिड़चिड़ना अनुकरणात्मक क्रिया द्वारा एक विशेष प्रकार की क्रोध की क्रिया की अनुमति कराई है ।

- तुमने मुनमुनाते हुआ पूछा था । (तिल० ७१)

- वह तथाकथित आम आदमी सुबह उठा, चिड़चिड़ाता हुआ । (रस० २२)

दयनीयता प्रकट करते हुए 'गिड़गिड़ा' शब्द ने अन्य क्रिया शब्दों की तुलना में अधिक सशक्त व्यञ्जना की है ।

- मेरे सामने गिड़गिड़ा रहा था (अमृत० ७७)

'छटपटाना' क्रिया द्वारा व्यथा की अधिकता व्यक्त की है ।

- इसके लिए मेरे घर के अंदर रात-दिन छटपटाता है (उप० ६६)

अवेश को 'फड़फड़ा' तथा जंजीरों के बजने की क्रिया को 'खरखरना' अनुकरणात्मक क्रियाओं से प्रकट किया है ।

- जैसे अंधकार के केंदी वृक्षों में पक्षियों की जंजीरों पर सरज की चोट पड़ते ही वे खरखरना उठती हैं । (पं० ४५)

- हमारी कठाही, मारने के लिए की और मरने के लिए फिर फड़फड़ा रहे हैं । ( फाँसी० ६७ )

पंजाबियों के पंखों को छिलाने की क्रिया की सूचना अनुकरणात्मक क्रिया द्वारा दी गयी है -

क सभी हंसी के जोड़े ने पंख फड़फड़ा दिए । ( लहरों० ७३६ )

चिड़ियों के बोलने की क्रिया की सजीव बनाने के लिए 'बहबह' क्रिया को व्यवस्थित किया है -

- + + चिड़ियों की बहबह में दूर से गुनार पड़नेवाली कौयल की कुहू ।  
( बम्ब० १ )

बेल के बोलने को वाँ-वाँ अनुकरणात्मक क्रिया से स्पष्ट किया है -

- बेल की तरह वाँ-वाँ काँके चिल्लावोगे । ( रस० ६९ )

अनुकरणात्मक क्रिया द्वारा भावाभिव्यक्ति में कुछ नाट्यकारों की रुचि बढिक रही है । इन नाट्यकारों में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र हैं श्री चन्द्रावली में ) जयशंकर प्रसाद ने अपनी नाटकों में, जगदीश चन्द्र माथुर ने 'पल्ला राजा' में, रामकुटा बेनीपुरी ने अपनी कृति 'जम्बवाली' तथा मोहन राकेश ने 'जाये बुरे' नाटक में अनुकरणात्मक क्रियाओं द्वारा अभिव्यक्ति को प्रकट बनाने का प्रयास किया है । लक्ष्मी नारायण मिश्र, कुंदावन ठाकुर, हरिश्चन्द्र, मणिमधुकर, सुरेन्द्र काँ आदि नाट्यकारों ने अपेक्षाकृत इन क्रियाओं की उत्पत्ति रखी है । सत्यजित सिन्हा, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, विष्णु कुमार ब्रजवाल तथा मुझारादास ने इन क्रियाओं से अपनी नाटकों को झूठा तो नहीं रखा है, परन्तु उनका काफी कम प्रयोग किया है ।

नाटकों में प्रायः कर्ता स्वयं कार्य करता है, जो सामान्य क्रियाएँ कर रहा हूँ, जा रहा हूँ आदि क्रियाएँ व्यवहृत हुई हैं । कई बार कर्ता स्वयं कार्य न करके किसी अन्य से करावा रहा है, वहाँ क्रिया का रूप विशिष्ट रहा है । जैसे -

- महाराज प्रेषित है तुम्हारे अपराध को क्षमा करा दुनी । ( अज्ञात० १९६ )

- हमें है किसी से भी क्षामर में करा दुनी । ( दुर्गा० ६३ )

हमें करा दुनी' से यह व्यक्त किया है कि पात्र ने किसी अन्य से कार्य कराया है ।

कई बार कार्य किसी दूसरे से कलहाकर कराया गया है, वहाँ वातु में वाँ लगाकर अभिव्यक्ति हुई है । जैसे -

- जो, मुन्नी और दूसरे नौकरों को भी बुलवा हैं । (कौ० ७६)
- तुम मछारानी को है कहकर एक लम्बी सी कटार लें दिलवा दो ।  
(दुर्गा० ४१)
- मैं अभी उन्हें देह-निर्वाण का दण्ड दिलवाऊँगी । (रस० २४)

जड़ीनाथ पट्ट, जयलाल प्रसाद, जी०पी० श्रीवास्तव, कुंवाक ठाठ कर्मा, उपेन्द्रनाथ तश्क, लक्ष्मी नारायण मिश्र, गणेश मजुमदार ने उपर्युक्त क्रिया रूप द्वारा भी अभिव्यक्ति की है ।

विभिन्न भाव, स्थिति के प्रकटीकरण में नाटककारों ने क्रिया के छग-छग रूप प्रयुक्त किये हैं ।

नाटककारों ने कहीं कोई इच्छा प्रकट की है, वहाँ स्तार्थक क्रिया के साथ 'चाहता' क्रिया की व्यवस्था की है जैसे -

- एक तो वह कमबलत फूँटा मुकुन्दना पहना चाहता था । (उलट०)
- परन्तु मैं कैवल इतना जानना चाहता था । (जाबानद० ५३)
- शास्त्र की बात ठाँपना चाहती हैं । (युग० २५)
- मैं शीघ्रातिशीघ्र अपने लक्ष्य पर पहुँचना चाहती हूँ । (उप० २१)
- मैं जीढ़ा और बैठना चाहता हूँ । (अमृत० ५६)

इसमें 'चाहता', 'चाहती' है इच्छा व्यक्त हुई है ।

जाकस्मिक अभिव्यक्ति के लिए वास्तु रूप के बाद उठना, बैठना, पहना वादि क्रियाओं की रखा है । जाकस्मिकता की व्यक्त करने में है, था, सहायक क्रियाओं की प्रायः नहीं रखा है, क्योंकि इस क्रिया-रूप है सहायक अभिव्यक्ति ही रही है। उदाहरण -

- खुर्चमानि मुत्तरा उठे । (द० १९४)
- मेरा दिल जब उठा । (मारत० ७५)
- उसने मरी-मरी कब्र है फुलकी को देखा और मुव-मुव लो बैठा ।  
(रस० ३२)
- वह उस लड़के को पुन्दावा और सरलता पर लपे की लो बैठी ।
- मैं जबानक उस गुरगुराकर सामने है जाती व्याघ्र (चिन्तूर० ७२)
- है उलका पड़ा । (उत्तरों ३६)

संक्षय या संदेह के भाव को व्यक्त करने के लिए वास्तु रूप के साथ खाना व पाना क्रिया का व्यवहार किया है । ' खाना या पाना ' क्रिया के अभाव में इस भाव की अभिव्यक्ति अस्पष्ट हो सकती है ।

- मैं मुसी हो खूना । ( बि०४० ६२)
- हन्ट का भी मन डाँवाडोठ हो सकता है । ( रस० ३२)
- का शरीर और मन को एक पात में बिठला लगी । ( कर्त्तवी० ६३)

कभी-कभी इस क्रिया रूप में संदेह की बजाय निश्चितता व्यक्त हुई है -

- मैं इस-याचि दिन भी नहीं जी सकता । ( सिन्दूर० ४७)
- आत्महत्या करके ही हम जीका पा संगे । ( अमथ० ७६)
- + + बाहर भी नहीं हो पाता । ( आत० ४२)
- मेरी किता आजा वह कुछ नहीं कर सकती । ( युद्ध० ५९)

हममें नहीं तथा करके ही जहाँ है क्रिया रूप में प्रभावित होकर दृढ़ता की अभिव्यक्ति की है ।

नाटकों में कभी-कभी बात को सीधा नहीं कहना चाहता है तो बात को आवश्यकता या प्रताप का रूप देकर व्यक्त किया है । जैसे ' जाना है ' व कहकर ' जाना होगा ' कहा है ।

- अब तुमकी भी कहाँ जाना होगा । ( मास्त० मा० ३५)
- उन्हें दण्ड मिलना बाहिर । ( युव० ६२)
- मगधपति का स्वागत भी तो साधारण हाव-सज्जा है नहीं होना बाहिर । ( अम्ब० ८६)
- तुम्हें तो देना में कैप्टन या लौटी मौटी कैफिटनेन्ट हो जाना बाहिर । ( लंजी० ४४)
- + + + उठी उठा देना बाहिर था । ( अमृत० ४७)

कार्य की समाप्ति की सूचना देने के लिए देना, जाना, खाना आदि है पूर्व वास्तु रूप व्यवहृत किया है, इसमें देना, जाना, खाना आदि का प्रस्ताव रूप प्रयुक्त हुआ है ।

- सारी रात उन्होंने घूम-घूमकर बिता दी । ( कथ० ६६)
- तुम्हें अपने घर की दुर्गन्धि हल्क-हल्कर फैक दिया । ( कंगूर० ४६)

- लोगों के दिल से समझी उठ गई । ( उलट० ७६)
- हमारे नापी-नापी योद्धा भी स्वर्ग की राह से भुके हैं । (दुर्गा० ११६)
- आप लोग तो ज़ाबस्ता के ज़ेरे में पड़े रास्ता नाप चुके हैं ।  
(पं० २१)

कार्य के निरंतर होने का आभास नाट्यकारों ने सर्वत्र रखा ही किया है, जिसमें रहना, जाना क्रियाओं के पूर्व में वर्तमान कृदन्त रूप रखा है । उदाहरण -

- फंदा पीरे पीरे कत्ता जा रहा है । ( अनु० १७)
- मैं अपनी आत्मा बेकती रही हूँ । (सिन्दूर० ११९)
- दुकड़ी सीती जा रही हूँ । ( जज्बात० ५३)
- जिसमें होकर बूँद-बूँद रिक्तता रहा है । ( पं० ६२)
- जिससे पीछे बुद्धि बटताता फिरता है । ( जय० ७१)
- यह घर नरक बनता चला गया । ( जय० ६०)

उपर्युक्त क्रिया रूप नाटकों में सर्वत्र अव्यक्त हुए हैं क्योंकि ये सामान्य क्रिया रूप हैं । नाटकों में क्रिया के रूप में कई कारणाँ से परिवर्तन भी आया है । क्रिया का लिंग नाटकों में लिंग के अनुसार परिवर्तित हुआ है । स्त्रीलिंग लिंग के साथ स्त्रीलिंग तथा पुल्लिंग लिंग के साथ पुल्लिंग क्रिया रूप अव्यक्त हुए हैं । लिंग के अनुसार क्रिया परिवर्तन सभी नाटकों में हुआ है, जो सामान्य परिवर्तन का आधार है । इससे अतिरिक्त भी कई आधारों पर क्रिया में परिवर्तन आया गया है । नाटकों में जहाँ स्त्री-पुरुष दोनों को विषय में बात की गयी है, वहाँ क्रिया का पुल्लिंग रूप रखा है ।

- यह मेरी बंसा के फूल - बेसी बच्ची और (पुत्र को प्यार करती हुई )  
गुलाब के फूल बेसा बच्चा बीरों का -सा भेज दो, तुम्हें सौझी  
फिरते हैं । ( दुर्गा० ५८)
- प्रयत्न उन्होंने भी किया और भी भी लेकिन सब दोनों असफल रहे ।  
(सिन्दूर० १४१)
- मैं आप सब तो नहाकर बैठे हैं । ( जय० ४६)
- हमलोग वानप्रस्थ आश्रम में भी स्वर्ग नहीं ले गये हैं । (ज्वात० ३८)
- हम तुम-गली गली कोने-कोने पर्यटन करेंगे । (स्कंद० १३६)



क्रिया का यह रूप भी नाटकों में व्यवहृत हुआ है।

कई नाटककारों ने शैली में विशिष्टता लाने के लिए क्रिया के वचन में परिवर्तन किया है। हमें पात्र ने एक वचन के स्थान पर बहुवचन की क्रिया का प्रयोग किया है।

नाटककारों ने राजाओं की भाषा में स्वामाकिम्ता लाने के लिए बहुवचन क्रिया का व्यवहार कराया है। जैसे -

- हम रानी है कह देंगे। (लविर० १४)

- हम हठी शिछा पर हैं। (स्वर्ग० ३०)

राजाओं की भाषा में एकवचन के स्थान पर बहुवचन क्रिया के प्रयोग की शैली मात्स्येन्दु हरिश्चन्द्र तथा कयलेश प्रसाद के नाटकों में व्यवहृत हुई है।

कई बार पात्रों की भाषा में जीलवाउ की भाषा का उल्हा लाने के लिए नाटककारों ने एकवचन की जगह पर बहुवचन क्रिया रूप को रखा है।

- हम तैरे बाप के नाँकर हैं जी तैरी दरबारास्त हैं। (उलट० ४५)

- प्यारे हम दूसरे पक्षी नहीं हैं। (श्रीचन्द्रा० २४)

- हम जाकर आपके लिए कमरा लाठी कराते हैं। (लवूर० ६६)

- हम जप्पी बकरी है के रहने। (बकरी० ५०)

इस प्रकार का क्रिया रूप बी०पी० श्रीवास्तव, गोविन्द बल्लभ पन्ना तथा सर्वेश्वर दयाल सक्सेना के नाटकों में हुआ। इन नाटककारों ने भाषा की व्यवहारिता के करीब लाने के लिए भी ऐसा प्रयोग किया है।

स्त्री-लिंग व पुलिग दोनों में आदरभाव की अभिव्यक्ति में क्रिया का बहुवचन रूप नाटककारों ने प्रयुक्त किया है। उदाहरण -

- आप बड़े डींग हैं। (बकरी० २५)

- आप कुछ कह रहे थे। (लवूर० ४१)

- ये जा रहे हैं अलोक। (आप० ५४)

- आप किस तरह मुझे पक्की का पाट बांधने को कहते हैं ?  
(स्वर्ग० १०)

- क्या कहते हैं आप ? (युग० ७)

- वे क्या कहेंगे ? (युक्ति० ४७)



- मुझे तिल-तिल काले बजने को झोंड़ गये । ( रत्ना० १६)
- बाप भी तो रणो-रुते अपना देली छोटी हैं । ( विन्दुर० ७७६)
- क्या तोच रहे होंगे राजा मौज ? ( रत्ना० २१)
- कौशल की पहिणी कनी थीं । ( अज्ञात० ७३)
- तो बाप भगवान की पराजित करना चाहती थीं । ( सम्ब० ४८)
- पिदागुणी के कैद में देवि कौबरा कैसी छोड़ी, देवि ? ( छहरी० ३२)
- सीता भी भीठा डालना मूढ़ गई । ( स्वर्ग० ३६)

श्रीय तथा व्यंग्यात्मक प्रयोगों में, श्रीय में, अपमानित करने के लिए तथा व्यंग्य में तीक्ष्णता छाने के उद्देश्य से बहुवचन रूप, एकवचन के स्थान पर रखा है -

श्रीय में -

- क्यों बनाव बाप किए तारु कछी हैं । ( तिल० ४२)
- और यह नाटक कंपनी तेरे बाप छोड़ गये हैं (कहरी० ७४६)
- वसीछिर उस पर तार तार बैठे हैं । ( दुर्गा० २२)
- तुम कहाँ पड़े थे ? ( जगुह० ११)
- बड़े शास्त्र बना अपनी कारमुजारी का गये हैं । ( बापे० १४)

व्यंग्य में -

- बाप हर एक प्रश्न का उत्तर क्यों देगे, बाप क्या कोई उत्तरकाण्ठ हैं ? (दुर्गा० ४५)
- बाप तो बिना पिये ही बल्क गये । ( पुते० १०)
- नवाब शास्त्र मान गये बरना उनकी भी कुछ मजा बताता । (फाँसी० ७७६)
- बाप क्यों क्या तरीकें छार्ह हैं ? (पातलजा० ७४१)
- बाप धन्ना पैठ की मानी हैं ( पातल० ७७२)

नाटकों में बाहर तथा श्रीय व्यंग्य में क्रिया का उपर्युक्त प्रयोग मातेन्दु हरिश्चन्द्र, जयशंकर प्रसाद, बलीभाष मट्ट, उपेन्द्रनाथ अरुण हरि कृष्ण प्रेमी, मोहन राकेश, लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटकों में अधिक हुआ है । रामवृदा केनीपुरी, जयशंकर मट्ट, उत्पलव सिन्हा, हुसैन काँव व अरविंदर कयाल लखौना के नाटकों में अज्ञात

ऐसा प्रयोग कम है। विपिन कुमार कृवाड, मुझारादास ने भी ऐसी क्रिया प्रयोग की महत्व दिया है। मणि मसुकर ने तो क्रिया का यह रूप काफी कम अपनाया है।

नाटककारों ने वाच्य के अनुरूप भी क्रिया में अन्तर क्रिया है। सामान्यतः कर्मावाच्य क्रिया रूप की सभी नाटककारों ने प्रयानता रखी है। कर्मावाच्य में कर्ता की प्रमुक्तता देते हुए, क्रिया की कर्ता के अनुरूप प्रस्तुत किया है। जैसे -

- झर बड़ी बजा रहा था । ( स्वर० १६)
- स्वा जप्ती मस्ती में झूमती है ( वि०ज० ५४)
- मैं तो जाता हूँ ( तबिर० १३)
- पुठिब स्वाळात है निलाठका उत्तरी ठे जा रही थी । ( ति० ३)
- मैं नाटक देखकर जा रहा हूँ ? ( तिम्रुर० ७८)

नाटकों में कई बातें की ही ही उभारा गया है, वहाँ क्रिया ने कर्म का अनुगमन किया है। कर्म वाच्य की नाटककारों ने कई स्थितियों में प्रयुक्त किया है। कर्ता की जहाँ नहीं प्रकट किया है, या वह ज्ञात रखा गया है, वहाँ कर्मावाच्य रूप में क्रिया की परिवर्तित किया है।

- तिर फिरी की ठिकाने लगा दिया गया ( बकरी० ४६)
- उनका स्वभाव टेढ़ा मुना गया है । ( कर्मा० १४)
- जिसने आपके जन्माचारों से संग लाकर मुझसे प्राणी की गई है । ( दुर्गा० ३६)
- उन्हें दबीया जा रहा है । ( प०रा० २८)
- फिरी ने कहा है । ( जमी० ७५)

जादेशों की कर्मावाच्य में व्यक्त किया है :

- वह तो राधा की आज्ञा से निर्वाचित कर दिया गया है । ( चन्द्र० ५८)
- वह लंदर है व्यवस्था को तहस-नहस करने के लिए भेजा गया है । ( लोटन० ४९)
- आपकी होठियार किया जाता है । ( लोटन० ५६)

कर्मावाच्य रूप नाटकों में कम व्यवहृत हुआ है। इसकी ब्यक्तिगत प्रभाव, यद्दीनाथ मट्ट, बगदीश चन्द्र माथुर, लैन्डनाथ अरक, कुंदावन ठाठ कारी तथा विपिन कुमार कृवाड के नाटकों में अधिक महत्व मिला है। लंदरवार दयालु शक्तीना तथा हरिकृष्ण प्रेमी के

नाटकों में भी इसी द्वारा अभिव्यक्ति हुई है, परन्तु ऐसी स्थल कम हैं ।

कई बार नाटकों में कहाँ भाव की प्रसूता देनी हुई है, कहाँ क्रिया की कर्ता, कर्म की बजाय भाव के अनुरूप अभ्यान्तरित किया है । जैसे -

- यह शायद मुझसे नहीं लीड़ी जाती । ( लहराँ ००५ )
- फल पर ठेठा नहीं जाता ( भार० प्र० ६६ )
- कुछ समझ में नहीं आता ( भार० प्र० ७७ )
- मैं कुछ समझ नहीं पाती ( लम्ब० ६४ )
- मुझे कुछ भी नहीं मुकता । ( तिनदूर० १०४ )

उपसृक्त कथनों में नहीं लीड़ी जाती, ठेठा नहीं जाता, समझ में नहीं आता, कुछ भी नहीं मुकता आदि क्रियाओं से अक्षरता के भाव व्यक्त हुए हैं ।

बड़ीनाथ भट्ट, प्रताप नारायण मिश्र, रामकृष्ण बैरीपुरी, मोहन राकेश तथा लक्ष्मी नारायण मिश्र ने अपने नाटकों में क्रिया की भाव के अनुरूप क्या-क्या परिस्थितियाँ किया है । इन नाटककारों ने अधिकतर अक्षरता की अभिव्यक्ति के लिए क्रिया का यह रूप अपनाया है ।

नाटककारों ने वातु में प्रत्यक्ष जोड़कर कृदन्त रूप द्वारा क्रिया में परिवर्तन ठाकर अभिव्यक्ति की है ।

नाटककारों ने क्रिया की कई बार संज्ञा के रूप में व्यवहृत किया है, ऐसी स्थितियों में वातु में नाँ जोड़कर रखा है । उदाहरण -

- झल्लों का कटना निश्चित है । ( दुब० ३३ )
- मैं तो कीना भी नहीं चाहता । ( तिनदूर० ७५ )
- उसी लौक है उसी लोहे में रहकर भी ताना-ताना हराम ही रहा है ।  
( नील० ८ )
- तीन मेरा कटना नहीं हुआ । ( वीर० ३९ )
- फाण्डों है हैं बाबावर अपने की कवाकर छिल्ला छिल्लाया गया है न ।  
( लम्ब० ८० )

कार्य वर्तमान समय में हो रहा है, नाटकों में इसकी अनुसृति सामान्यतः वातु में ता, ते, ती, ती, प्रत्ययों को जोड़कर कराई है । उदाहरण -

- कैनी से भरा, कभी हार, कभी उपर मटकता-बल्लभा. बकर का टाटा  
गिरावे माता ( अम्ब० १०३)

- मेने चिलीकी की जीता ( वि०३० १०३)

ये वर्तमान क्रिया रूप कहीं-कहीं विशेषण रूप में भी परिवर्तित कहे गये हैं। जैसे-

- बाहू पर बनते-मिटते उसके पद चिन्हों का पीछा करते-करते उबना  
कब उसके पास पहुँच गई । ( प०रा० ७३)

- आकाश में बनते-मिटते किरीं का हतना मोह हो रहता है ।  
(आणार्ड० ६)

- टिमटिमाते तारों का मुँह घूम हूँ । वि०३० ५२)

- बही मायता हुआ सफेद बौड़ा । ( माया० २५)

- धक्कता हुआ लंगरा होना जाकर ( रदा० ६४)

मृतकाल की अभिव्यक्ति के लिए वातु में आ, ए, ई, औ, प्रत्यय की नाटकों में  
एवंज बोझा गया है । जैसे -

- उतनी मिठाई कहाँ से लाया ? ( और० १२)

- वह गुप्त रोया । ( रस० ५६)

- अमुत काँचल से बापने मुँह किया । ( प०रा० ५६)

- रावरीस स्वयं उठकर चले गए । ( उतरा० ००३)

- कहाँ गई श्री मछारानी जी ? ( दुर्गा० ११६)

नाटकों में कहीं-कहीं उपयुक्त मृतकालिक कृदन्त रूप की विशेषण रूप में भी प्रयुक्त  
किया है । उदाहरण -

- बही-नीली बाँलों से कुछ ऐसा देखी है ( अमृत० ५६)

- वह उठ उठा बेचारा, ये बिहरी-बिहरी बाछ, ये फटी-फटी जालें ।  
( जय० ६५)

- बड़े सहर के ली पड़े-लिसे कमकदार लोग हैं । ( बकरी० १०)

- अपनी लाँच में ऊँच और उसके मन की छिनेट लेती है । ( प०रा० ६९)

- इन पड़ी लिखी छड़ियों की और जाता ही क्या है ? ( स्वर्ग० १६)

- आतंक के हाथों पकड़ी हुई कला सिलसिली ( कोणार्क० ७०)

कहीं-कहीं ये भूतकालिक कृदन्त रूप संज्ञा में भी बदल गया है -

- कुछ पड़े-भिड़े मिलकर देश सुभारा बाझी है । ( मास्तभा० २६ )

नाटककारों को जहाँ दो कार्यों की सुझाव एक साथ देनी हुई है, वहाँ धातु में कर जोड़ा है । 'कर' जोड़ने पर पूर्व में हो रहे कार्य का आभास हुआ है । उदाहरण -

- रंग और कलम गंगा में फैलकर नाछा लूँगी । ( सिन्दूर० ५८ )

- बिक्रमों में मोनी भाकर रता है । ( लहरा० ७६ )

- ली नहाकर बजा जा रहा हूँ । लवो० १०५ )

- जलता की बैवरी की कहानी पुनकर गिरा रक जोड़ ली उठा है । ( जय० १२८ )

- तुम्हारी झुँझों को भी माकर ला जायेंगे । ( दुर्गा० ६६ )

- साड़ी तो बहुत बढ़िया बाँधकर गयी है ( लवो० २३ )

ये कृदन्त रूप क्रिया विशेषण रूप में भी परिवर्तित करके नाटकों में काफी व्यवहृत हुए हैं ।

- बलि उठा-छठाकर रीं रहे । ( अम्ब० ६ )

- तिल तिलाकर रींने का मोनी हमें बल नहीं । ( ध्रुव० ३६-३७ )

नाटककारों ने क्रियाार्थक संज्ञा के 'ने' रूप के साथ 'बाठा' प्रत्यय को कहीं को प्रस्त करने के लिए संयुक्त किया है ।

- खानेवाले को स्वाद न मिला ( श्रीचन्द्रा० ३७ )

- बाचने खानेवाले चले जाते हैं । ( नील० २६ )

- खबर देनेवाला कड़ी कठिनाई है यहाँ तक ली जा पाया है । ( फाही० ६९ )

- उसकी मूर्ति को उर्वीत बनानेवाले ( जय० ९५ )

कहीं-कहीं उपसृष्ट कर्तृवाचक कृदन्त रूप विशेषण रूप में परिवर्तित कर प्रयुक्त हुआ है । जैसे -

- परन्तु प्यारे तुम तो पुननेवाले हो ? ( श्रीचन्द्रा० १८ )

- निर्विड और अलम्ब कोननेवाले साथ ( ध्रुव० ५५ )

- छाछों पर कुमनेवाले उन फुछों की ल स्तुति करते हैं ( पं० रा० ७५५ )

- मुझे आपका बल्लक नहीं उसमें बलनेवाली समझदारी चाहिए । ( लवो० ८८ )

कविाक कुदन्त रूप द्वारा रूपान्तर की शैली को, मातेन्दु हरिश्चन्द्र, जयशंकर प्रसाद, हरिद्विष्णु त्रिपाठी, जगदीश चन्द्र माधुर तथा कुंदावन ठाठ वर्मा ने तबिक महत्व दिया है।

नाटककारों ने सामान्य स्थितियों में जीते रहे समय की, जीते हुए समय की और जानेवाले समय की पुचना क्रमशः सामान्य वर्तमान, सामान्य भूत और सामान्य भविष्यत क्रिया रूप द्वारा की है।

द्विचरकाल की बजाय तबिव्यक्ति को प्रमुक्ता देते हुए क्रिया रूप में परिवर्तन किया है। प्रायः नाटककारों ने भूतकालीन बात को वर्तमान का रूप देने के लिए भूतकालीन मुख्य क्रिया के साथ वर्तमान काल की सहायक को प्रयुक्त किया है।

- कैवल आपके सामने अपना मुँहड़ा रौने लाया हूँ। ( दुर्गा० ५४)
- साहित्य का किमग उन्हें ही साँपा गया है। ( स्वर्ग० ८६)
- मैं हवा बड़ा मुर्गाँवा परिन्दा फँसा के लाया हूँ। (मादा० १०)
- बहुत दूर से चकर लाया है। ( लौटन० २८)
- उन्होंने हमें उलू बनाया है। ( करी० ३४)
- राखल की पराजिता है बाहर जायी हूँ। (जात० ७५)

इस प्रकार का क्रिया प्रधान समय की नाटककारों ने किया है।

भूतकाल की वास्तव व नियमितता के प्रकटीकरण में भी क्रिया के रूप में परिवर्तन लाया गया है। इसमें मुख्य वर्तमानकालीन क्रिया के साथ भूतकालीन क्रिया का व्यवहार हुआ है। जैसे -

- बीच-बीच में अपने कान से पीछे छुजाता था। ( तिष्ठ० ७)
- मैं सब हिमै-हिमै पुनती थी। ( श्रीचन्द्रा० ४६)
- मेरे पिता की तुम तो मुझे बड़ा प्रेम करती थी। (मास्त० ३४)
- छीं की मक्क की मजाक उड़ाया करते थे। ( ली० १०७)
- मैं अपने-को-अपने में न देखकर तुममें देखती थी। ( जाणाद० १०५)
- उर्फी नकीत की मुठ्ठी काफिर देखती थी। ( स्वयं० २०)
- यह संसार अपनी स्वाभाविक गति से, जान-बूझ से चला करता है। (स्वयं० २२)

जहाँ मूल काल में इच्छा पूर्ण नहीं हुई वसता सीत देना हुआ है, वहाँ भी क्रिया रूप में विशिष्टता छाई गयी है। मूलकालीन मुख्य क्रिया के साथ होता वर्तमान क्रिया रूप व्यवहृत किया है।

- मेरे शौक की जगह भगवान मुझे उठा ले गया होता। (लौटन० ६२)
- जब तक मैं ली का संबंध की प्राप्ति हो गया होता। (सिन्दूर० १०२)
- उस दिन छहर छूट छाटा होता हूँ मैं। (फाँसी० १२०)

बुढ़ावन काल वर्ण, लक्ष्मी नाशक, विपिन कुमार अवाह तथा मणि मुकर के नाटकों में मूलकालीन की इच्छा की व्यक्त करने में इस प्रकार का क्रिया प्रयोग हुआ है। वहाँ कार्य है होने, न होने का निश्चय नहीं है, वहाँ क्रिया <sup>के सम्भाव्य</sup> रूप द्वारा अभिव्यक्ति हुई है। संभाव्य, भविष्य है भविष्य में कार्य होने की संभावना प्रकट की है।

- वह तुरंत रातोंरात जा जाय। (अम्ब० ६७)
- शीर न मवाऊँ तो माँही को बारह बज जाय।
- नगर से बाहर रहने के कारण कोई न जाए। (छहों ०४४)

मूलकाल में कोई संभावना नहीं है, उसकी संभाव्य मूल द्वारा व्यक्त किया है।

- किसी नात्मक नागरिक ने इस पक्षधारी से को पैत लिया ही। (लौटन० ४५)

इतिहासिक स्थितियों या अनिश्चय के भाव की अभिव्यक्ति में क्रिया का संदिग्ध रूप चुना है। संदिग्धतावस्था में क्रिया के रूप में परिकल्पित किया है जिस काल में यह स्थिति उत्पन्न हुई है उस काल की क्रिया के साथ होने सीमा आदि भविष्यकाल की क्रिया द्वारा संदिग्धतावस्था को व्यक्त किया है। -

संदिग्ध वर्तमान -

- ली की जात्मा कड़ी प्रसन्न होती सीनी। (ली० ८५)
- जाती ही सीनी (अमृत० १४)

नाटकों में संदिग्ध वर्तमान क्रिया की तुलना में संदिग्ध मूल क्रिया रूप अधिक व्यवहृत हुआ है।



संदिग्ध मूल -

- निरुद्धी के कंठी पशुओं के बीच गये होंगे । ( उच्छरी० ८४ )
- कुमार जय एक गये होंगे । ( जय० १७ )
- कमर समान की तरह टेढ़ी हो चुकी होगी ( रस० ३७ )
- जब तक तो वह मारा गया होगा । ( विन्दुर० ३६ )
- महाराज ने जबरन ही कुछ सोच लिया होगा ( प्रव० १६ )
- उस दुष्टिया की होने के लिए बारपाई मिठी होगी । ( भारत० ३०६ )

क्रिया के संदिग्ध क्रिया रूप द्वारा अभिव्यक्ति व्यक्तीकरण प्रसाद, प्रताप नारायण मिश्र, उमेश नाथ शर्मा, उन्नी नारायण मिश्र, मोहन रायचंद ( उच्छरी के रायचंद में ) तथा मणि मधुकर ने अन्य नाट्यकारों की तुलना अधिक की है । संस्कृत सिन्हा, कद्दीनाथ मट्ट और हरिकृष्ण त्रेनी ने भी इस क्रिया रूप की कहीं-कहीं अपने नाटकों में रखा है।

क्रिया के द्वारा तो भावों की बहुत अभिव्यक्ति नाटकों में हुई है, हाथ की क्रियाविहीन वाक्य भी कम अभिव्यक्ति नहीं कर रहे । भावाभिव्यक्ति की व्यवस्था में क्रियाविहीन वाक्यों का काफी योगदान रहा है ।

क्रिया की अनुपस्थिति में भाव की अतिशयता व्यक्त हुई है -

- भिन्नकार के तुम्हें । देह के साथ विश्वासवात । तुम ऐसा पाप -----  
( रसा० ४० )
- फिर बरपी तो तेरी --- । ( जय० ४६ )
- फिर भी मैं तेरा --- ( रस० ६८ )

इसमें बिना क्रिया के ही क्रिया की अनुपस्थिति हुई है ।

विषय के साथ ही क्रिया के बिना अतिशय बहुत अभिव्यक्ति हुई है ।

- ( देताही है ) तो फिर मैं ---- ( जय० १४४ )
- क्यों उन्हें क्या --- ( जय० ४८ )
- हैं जीजी जी --- ( रसा० ८२ )

इन क्रियाविहीन वाक्यों के भी स्थिति की देखा हुए क्रिया का वाक्य प्रकट होने लगा है ।

युक्त तथा कष्ट में भी क्रिया के अभाव में भाव प्रकट हुआ है ।



- आपकी भाग्य है, वह उन्हें आपन नहीं ----- ( कर्मी ०२३ )

- आप परबरादिगार । रत्न !! रत्न !!! आपकी रानी पर रत्न !!!!  
( कर्मी ०२३४ )

कई बार नाटकों में पूर्व के वाक्य के संक्षिप्त होने के कारण क्रियाविहीन वाक्यों में पूर्ण अभिप्राय प्रकट किया है । जैसे -

- प्रश्न : तुमने किसी को पकवाया ?

उत्तर : हाँ जी --- ( हिन्दू ० १६५ )

- कलठटप्पु - क्या मनाया ?

भिरराऊ - हाँ सुभूर । ( उलट ० ४७ )

- उन्नीबाई - क्या कहाँ जा ली ?

सागराई - सीमा कर्मी सागर । ( कर्मी ० ७२ )

- जीपा - और कितना पड़ते हैं ?

जीर - हाँ गण्टे । ( जी ० ५४ )

कहीं-कहीं क्रिया का अभाव नहीं लटका है । जैसे -

- गी ० दा ० - क्यों भाई बजिये, बाटा कितनी डेर ?

बनिया - ठीक डेर ।

गी ० दा ० - जी बावत ?

बनिया - ठीक डेर ।

गी ० दा ० - जी बीबी ?

बनिया - ठीक डेर । ( जी ० १० )

इसी अन्तार क्रियाविहीन वाक्य प्रयुक्त हुए हैं, परन्तु क्रिया के बिना अभिप्राय में स्पष्टता कहीं नहीं लाने पायी है ।

क्रियाविहीन वाक्यों द्वारा भावाभिव्यक्ति ने कुछ नाट्यकारों की रुचि अधिक रही है किन्तु बर्बर प्रवाद, कर्मी प्रवाद, छिछुका प्रीति, उन्नी नारायण विम, बम्बीस बन्तु माधुर, उन्नी नाग बन्तु तथा बुंदावन छोट कर्मी आदि नाट्यकार हैं । मासीन्तु हरिबन्तु तथा नील राकेश ( बाबाइ का एक दिन नाटक में ) कुछ स्थलों पर अन्तार क्रियाविहीन वाक्यों द्वारा भावाभिव्यक्ति करता है । इन

नाटककारों के अतिरिक्त अन्य नाटककारों ने भी क्रियाविहीन वाक्यों द्वारा अभिव्यक्ति कराई है, परन्तु ऐसी अभिव्यक्ति ऐसी ही अधिक नहीं अपनाया है। बिपिन कुमार अग्रवाल ने क्रियाविहीन वाक्यों द्वारा अभिव्यक्ति बहुत कम कराई है। नाटकों में क्रिया का अनुपपन्न प्रयोग भी कहीं-कहीं मिलता है। कहीं-कहीं छिग के अनुसार क्रिया का व्यवहार नहीं हुआ है। वेरी -

- हम भी एक बट्टान है जो अभी तक तो किनारे पड़ा था (पड़ी थी) सब बकनाचुर होने के लिए पारा में छड़क जाया है। (जायी है)
- जिंदी का (की) पाँटर रुका (रुकी) (भारतप्र० ४३)
- और नाक रगड़ना (रगड़नी) पड़ी। (फाँटि० ४८)
- मेरी उड़्डियाँ में बंग उठा है (उगी है)। (जाये० ४३)
- मेरी जालों में कुछ नहीं कौंका या कक्का (कौंकी या कक्की) (कृत० ५८)

उपपुस्तक कर्तों में स्वीडिश क्रियाओं के स्थान पर पुर्तुगाल क्रियाओं का छुटिपूर्ण प्रयोग हुआ है।

बचन के अनुरूप भी कहीं-कहीं क्रिया नहीं प्रयुक्त की गई है। उदाहरण -

- मैं तो यह समझ (समझा) था (चिन्मूर० १८)
- दस बर्ष बीत गया (गये) (चिन्मूर० १३३)
- साराध को सब कपड़े अपने हाथ में पहनाना (पहनाने) (चिन्मूर० १८)

भास्तिन्दु चौरसचन्द्र ने अपनी नाटक में छुटिपूर्ण प्रयोग अल्प है पात्र की विदेशी प्रवर्धित करने के उद्देश्य से किया है ताकि स्वाभाविकता का भाव।

- जो हुआ का जबहार बाजा अब एक बार ऐसा और करता। (भारतप्र० ३८)

हमें है, जलवारवाहे, काल के स्थान पर उपपुस्तक क्रिया रूप व्यवहृत किया है। छोटे पात्रों के प्रति वादराय क्रिया प्रयुक्त करना भी अनुचित ठाना है।

- अब आप वहीं हो गये हैं। (जाये० ६०)

काठ काँच की नाटकों में पुष्टिगौरव हुआ है। मूलाकाशीन पठना का वर्णन  
कर्मिण काठ की क्रिया में हुआ है। कर्म में अन्य क्रियायें मूलाकाशीन क्रिया में हैं -

- मेरे लड़के के तिलक में जाता है ( जाया या ) ( सिन्दूर० १८ )

कई बार क्रियाओं के प्रयोग में व्यपष्टता की कमी हुई है।

- साहब डिप्टी इनकी बात नहीं टाकते, उनके बोलों लारी नाँकरी  
जाती, तुमने पहले बताया होता कि पण्डित की जायें तो हमलोग  
न जायें तो हमलोग न जाते, वह बिचारे तो ऐसी मछी हैं नहीं तो  
जाय लारी नाँकरी बड़ी गयी थी। ( भास्त० प्र० ७३-७४ )

हमें एक ही वाक्य को पूरे कर्म में प्रयुक्त किया है जिसमें क्रिया का प्रयोग अनुपयुक्त  
तथा व्यपष्ट ही रहा है कि कौन ही बात किस काठ की है। कहीं-कहीं वाक्य  
में क्रिया प्रयोग व्यपष्टता लाया है। उदाहरण -

- एक बिड़िया --- बिड़िया --- लपी लाया। ( भावा० १६ )

हमें क्रिया बिड़िया के अनुरूप रही गयी है या यात्र अपने लिए कह रहा है कि  
‘ लपी लाया ’ यह व्यपष्ट नहीं हुआ है।

क्रिया के कुछ अन्य उदाहरण प्रस्तुत हैं जिसमें क्रिया का प्रयोग जाँक लगा है। जैसे -

- मेरे परिवार क्या मेरे ( मेरा ) पान्य उदय हुए ( हुना ) ( भास्त० प्र० ६७ )
- लेकिन कह देने पर तो काँची फूट जाऊँगा। ( बड़ा दिया जाऊँगा )  
( सिन्दूर० १३ )
- जाय पैरुत उपेक्ष कीविर। ( कीविर ) ( लीर० २३ )
- मुझे उनके कुछ हँकत्व है मय जाता ( समता ) है। ( कय० ८४ )
- काठ मधिरा काठ मैनों है काठ काठ रक्त पैसा ( पैसना ) जाती है।  
( सय० ६२ )
- वह जाँची है पैसने में पैसा मठा पिस्ताता या। ( जीबन्दा० २६ )
- गत उगायें ( उगायें ) ( ली० ११९ )
- इसकी बादी इसके कमिन्दर बनी के अपने कैती ( पैसती ) थी।  
( ली० १२२ )
- नील मान ( मानकर ) लाकीने। ( भास्त० भा० २४ )

- कुछ पड़े-छिटे निकल कर देठ पुकारा (पुकारना) पाखी है ।  
----- (माताजा० २६)

अपूर्ण वस्त्रों में क्रिया जा रही है के स्थान पर जाती है, होती जाती है क्रिया का व्यवहार हुआ है-

- हम अत्यन्त अधिक वस्तुओं से बहुत दूर होते जाते हैं ( स्कंद० ७३ )
- जी, तु दिन-दिन बाबाऊ होती जाती है ( अथ० ८ )

क्रिया का कृतापूर्ण प्रयोग कहीं-कहीं कटने लगा है, क्योंकि क्रिया की प्रगति के साथ प्रगति नहीं हो पायी है -

- हाथ मोर काम फाटना । ( उलट० १०८ )
- हवा लफ्फे मस्ती में फूँकती है ( बि० ४४ )

हमें कर्म के साथ फाटना क्रिया तथा हवा के साथ फूँकती है क्रिया उलटनी है ।

माटकों में वह प्रकार के प्रयोग के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- पैरी हज्जत जाना पाखी है ( अमूर० २६ )
- वह उपवन में राशि-राशि पुष्प लिखितकर चले पड़ती हैं । ( अम० १३० )
- पैरा मस्तिष्क लीट रहा है । ( अथ० ४२ )
- व्यवस्था की हवा के लिए रोष देगे । ( काशी० ३८ )
- उसने अपने छोटे की जाकरी नहीं क्या पाया है । ( काशी० ८० )
- शीठ फटकर गिर जाते हैं ? ( भाष० २५ )
- वह बीट डूब रही है, फिर फल और गुर्ती डुलेंगे । ( कदरी० ४० )
- समझदारी की बाहुन है जो चुन पा । ( रस० ६८ )
- अगर बापके नठे में छिप्टाचार का चुन पड़ा ( अथ० ५० )

कई बार क्रिया का अनावश्यक प्रयोग भी किया गया है । अनावश्यक क्रिया की रचना पर वाक्य अधिक उपयुक्त लग रहा है । -

- डा० गीक । आयी का विमान भी क्या चुन होता है ।  
----- ( अमूर० ६५ )

कामें होता है उच्च दर्जा में जाता है ।

- मैं तो तुम्हारा साथ फलकुर ईमार में उतर फड़ना चाहती हूँ ।

(सिन्दूर ००७)

- एक जुग पूरा जुग चाहता है । ( सिन्दूर ० ८८)

उतर फड़ना चाहती हूँ के स्थान पर उतरना चाहती हूँ और जुग चाहता है के स्थान पर होता है किया प्रयोग अधिक उपयुक्त लगता है ।

शेरी जीव्यर्य तथा अभिव्यक्ति की लक्ष्यता की दृष्टि में रत्नकर कथंकर प्रसाद हरिद्वन्त्र, प्रेमी, उपेन्द्र नाथ ठरक, जगदीश चन्द्र माधुर और मोहन राकेश और छप्पी नारायण मिश्र ने किया की व्यवस्था कभी नाटकों में की है। इन नाटककारों ने शेरी की विविधता को कभी नाटकों में अपनाया है । किया श्रेणी दोष इन नाटककारों में छप्पी नारायण मिश्र के नाटक 'सिन्दूर की शोरी' में लक्षित मिले है। उपेन्द्रकर मट्ट व रामचन्द्र केरीपुरी ने भी प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिए किया प्रयोग पर दृष्टि रखी है, परन्तु इनके नाटकों ने किया प्रयोग जैसाकृत कम आकर्षक बन पड़ा है। नारसिन्धु हरिद्वन्त्र, प्रसाद नारायण मिश्र, कड़ीनाथ मट्ट और जी०पी०जी०वास्तव के नाटकों में किया के लक्ष्य और अनुपयुक्त प्रयोग अन्य नाटककारों की तुलना में अधिक दूर है, क्योंकि इनके नाटक आर्थिक काष्ठ के है बिना समय पात्रों में परिपक्वता नहीं आ पायी थी । इन नाटककारों ने मुहावरात्मक किया प्रयोग द्वारा अभिव्यक्ति में अधिक रुचि ली है । कुंदावन ठाठ कर्मा के नाटक में मुहावरात्मक तथा अत्युक्तिपूर्ण है किया शेरी द्वारा अभिव्यक्ति अधिकतर करायी है ।

गीविन्द बल्लभ पन्त, नीला मयूर और विष्णु प्रसाद ने भाषों की लक्ष्य अभिव्यक्ति तथा पात्रों की व्यावहारिकता की दृष्टि में रत्न दूर अधिकतर किया का प्रयत्न किया है । गुरेन्द्र कर्मा ने 'केतुबन्ध' नाटक में भाषों की प्रभावशाली व्यवस्था के लिए किया का अत्युक्तिपूर्ण तथा कहीं-कहीं मुहावरात्मक प्रयोग भी किया है । सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, सत्यजित सिन्हा, छप्पी नारायण ठाठ ने सामान्य किया प्रयोग को अधिक महत्व दिया है । इन नाटककारों ने किया का अंश प्रयोग भी कई स्थलों पर किया है । विपिन कुमार अग्रवाल तथा मुद्राराक्षस की दृष्टि सामान्य तथा व्यावहारिक किया का और अधिक रही है ।

### क्रियाविशेषण

क्रियाविशेषण क्रिया की विशेषता प्रकट करने के लिए नाटकों में व्यवहृत हुए हैं। इस प्रकार के क्रियाविशेषण, शैली की दृष्टि से उपयोगी नहीं है। इस क्रियाविशेषण जैसे पास, दूर, अब, यहाँ, वहाँ, थोड़ा बहुत आदि का व्याकरण की दृष्टि से तो महत्व है, परन्तु शैली की दृष्टि से इसका व्यवहार से अभिव्यक्ति में कोई विशिष्टता नहीं आयी है।

नाटकों में कुछ क्रियाविशेषण जो कार्य व्यापार की विशिष्ट अभिव्यक्ति करते हैं, वे शैली की दृष्टि से उपयोगी सिद्ध हुए हैं। नाटककारों ने विभिन्न अभिप्रायों से क्रियाविशेषणों की द्वािरुक्ति की गई है। यदि इन क्रियाविशेषणों की द्वािरुक्ति न करके छोड़ा रखते, तो अभिव्यक्ति में कोई विशिष्टता न आ पाती। जैसे -

- देव थोड़ा-सा बाहिस्ता पड़ी ( तिल० ३१)

- + + बाहिस्ता - बाहिस्ता तरस्की की नहर में झुंघर होगा ।  
(प०रा० ६१)

- मेवाड़ का दीपक जन्मि नार बड़े बीर से मज्जर चुक जाना चाहता है । ( रघु० ५८)

- कुत्ता उस काँठे आदमी को देखकर बीर-बीर से मकिने लगा था ।  
( तिल० २८)

इसमें क्रियाविशेषण के जोड़े जाने पर कार्य व्यापार की कोई विशिष्टता नहीं व्यक्त हुई है, परन्तु द्वािरुक्ति से लगातार बाहिस्ता तथा लगातार बीर से अर्थ की अभिव्यक्ति हुई है।

नाटकों में कई बार क्रियाविशेषण की पुनरुक्ति, 'लगातार कार्य उसी प्रकार से हो रहा है' की अभिव्यक्ति के लिए हुई है। क्रियाविशेषण का ऐसा प्रयोग नाटककारों ने काफी किया है -

- धीरे-धीरे एक फुलजी बन गयी । ( रस० ३१ )
- वह मेरे नीचे से धीरे-धीरे सिसका-सा जा रहा है । ( दुर्गा० १२६ )
- कंदा धीरे-धीरे कलता जा रहा है । ( अमृत० १७ )
- धीरे-धीरे सब लोग अंदर की ओर बढ़े । ( मास्त० प्र० २७ )
- धीरे-धीरे मैं प्रसिद्ध हो जाऊँगी । ( जौटन० ६२ )
- आहिस्ता-आहिस्ता सरस्वती की नहर में प्रसर होगा । ( फ० रा० ०६१ )
- + + दोस्तों के बीच दब्यु-सा बना हलै-हलै मुस्कराता है ।  
----- ( कावे० १०२ )
- तुम्हारे पीछे-पीछे काफी दूर से जा रहा था ? ( तिल० २८ )
- + + यह धुरीहीन चक्र की तरह मेरे पीछे-पीछे चला आया है ।  
----- ( आगाह ३९ )
- इतनी बल्दी-बल्दी सब कुछ हो रहा है । ( ना० अ० वि० ५० )
- आशा का नदाब्र मानो एक ओर मंद-मंद मुस्करा रहा है । ( रत्ना० ६३ )
- जैसे-जैसे नाटक बढ़ता गया । ( तैलु० ११ )

\* जैसे-जैसे अर्थ की अभिव्यक्ति भी विकसित हो चुकी है । इसमें विकसित के बिना शब्द का कोई अभिप्राय ही नहीं प्रकट हो सकता । - उदाहरण -

- किस प्रकार कृपण अपनी सम्पत्ति को बार-बार गुरुर देखा है ।  
( रस० २२ )
- तू जान-बूझकर बार-बार क्यों झूठती है ? ( श्रीचन्द्रा० ९३ )
- मैंने तुम्हें बार-बार डाँकर, नाही और नष्ट होने से बचाया है ।  
( अमृत० ८० )
- यह जो छान्धार की बकली सी छारी जाती बार-बार उठती गिरती है । ( रत्ना० १०२ )
- मुझे बार-बार अनुभव होता है । ( कावे० १०७ )
- मन को तरह-तरह से समझा लिया था । ( तैलु० ३५ )



नाटकों में कुछ क्रियाविशेषण जैसे तथा चिरुक्ति में जाने पर कलम-कलम जर्ज देते हैं जैसे 'जब, तब तथा फिर' क्रियाविशेषण जैसे जाने पर केवल अपना जर्ज देते हैं, परन्तु उनकी चिरुक्ति होने पर इनमें अनेकवारों के की अभिव्यक्ति हुई है।

- जब सँ होश जाया तब भी तुम हमारे की पर स्मार थे । (युगे०६-१०)
- जब-जब आफत आती है तब-तब हासन लगानी पड़ती है ।  
(लोटन० ५६)
- जब-जब मैं तुम्हें हूता हूँ । ( युगे० १६)
- हम तो फिर जायेंगे । ( लंजी० ६६)
- अपने जीवन के इतिहास को फिर फिर दोहराया । (लाणाडू० १०६)

'बिलकुल' जर्ज की अभिव्यक्ति के लिए भी क्रियाविशेषण का आवृत्ति मूलक प्रयोग उचितउचित के उचित हुआ है । एक क्रियाविशेषण से यह जर्ज नहीं व्यक्त हुआ है । उदाहरण -

- मैंने साफ बोल दिया ( रस० ५६-५७)
- साफ-साफ बताओ दुर्जन सिंह ( बकरी १६)

इसी 'साफ' - 'साफ' शब्द से बिलकुल 'साफ' अभिव्यक्ति होती है, वह 'साफ' जैसे शब्द से नहीं ।

- जी साह बिचवाकर निकाल दूंगा । ( भारत०प्र० ६३)
- जी-जी चलो ( मुक्ति० ३६)
- जी-जी हमने रागायन की चीपार्ह पड़ी है ( उलट० १४)
- वह जी-जी बाहर गई है । ( लहरा ६०)
- हम क़य़रत में जी-जी किया । ( ज़ुत० ६)
- ठीक कहा । ( चन्द्र० ५५)
- कारण ठीक-ठीक नहीं बता सकता ( लंगूर० २६)
- अब ठीक-ठीक बताइये ( लोटन० ४४)



कई बार नाटककारों ने कठपुतली अभिव्यक्ति के लिए भी क्रियाविशेषण की आवृत्ति की है, जो एक शब्द द्वारा नहीं संभव है। जैसे -

- बल्दी बली । ( मादा० ७)
- टाँके बल्दी-बल्दी लगावो । ( रस० ५०)
- बरा बीरे-बीरे बोली । ( युगे० १४)

इसमें आवृत्ति से बल डाला गया है।

निरर्थक शब्दों की आवृत्ति जो अनिवार्य है, विशिष्ट वर्गाभिव्यक्ति के लिए क्रियाविशेषण रूप में व्यवहृत हुई है। जैसे -

- टुट्टर टुट्टर बरछ पुना करता है । ( उलट० २१)
- जादनी, मक्खी पटाफट पर रहे हैं ( बकरी २८)
- फटक फटक बहे । ( रस० ५९)
- इतनी देर से सक्कड़-सक्कड़ ताँचे बहे जा रहे हैं । ( रस० ६९)
- नीचे यमुना कलकल कर रही । ( जम्ब० ३८)

नाटककारों ने कई बार कार्य व्यापार की न्यूनता को भी क्रिया विशेषण के आवृत्तिपूर्ण प्रयोग द्वारा प्रदर्शित किया है। इन शब्दों का जोड़े में तगाना पुनरावृत्ति से भिन्न-भिन्न रूप प्राप्त हुआ है -

- + + संवतः फिर भी कमी का पट्टे । ( जानाड़० ४६)
- मुझे याद नहीं कि कमी उसे अपने में भी देखे हाँके ( जम्ब० ४)
- कमी-कमी के दस-दस हाथ लम्बे बाँटों में बढ़कर कटा करती है ।  
( लौटन० ४५)
- कमी-कमी सोचता हूँ ( जानाड़० ५३)
- + + बहुत नवदीक रहनेवाले कमी-कमी एक दूसरे की  
अवस्थिति को सूझने लगती हैं । ( अत० ५३)

- इस पर कमी-कमी प्रेत की छाया आती है । ( रस० २७ )

- उन्हें भी कभी - कभी देसना ही पड़ता है । ( वि० ३० २७ )

जैसे 'कमी' शब्द का व्यवहार नाटकों में बहुत कम हुआ है । प्रायः तंजा की दुरुजि है क्रियाविशेषण की है, इस प्रकार की दुरुजि भिन्न अर्थ देने लगी है ।

- तुम रात को बड़ी देर तक कबहरी करते हो । ( उलट० ३६ )

- मैं रातों रात ( रातभर में ) कतई मसल बनाता हूँ । ( रस० ३२ )

इसमें रात तथा रातों रात शब्द से लग-लग अर्थ प्रकट किये हैं -

- वह रातों रात जा जाय । ( जम्ब० ६७ )

- रातों रात जंग जंगलों हिमालय में गिरत के जंगल की ओर न जाने कहा नायक हो गये । ( प० रा० १७ )

- किसी होकर बूंद-बूंद ( लगातार बूंदबूंद करते ) बल रिक्तता रहा ।  
( प० रा० ६२ )

- तुमारी गुन जगम-जगम ( प्रत्येक जगम में ) गाऊंगी । ( श्रीचन्द्रा० ५५ )

नाटकों में विषम तंजा शब्दों के जोड़े जो क्रियाविशेषण रूप में व्यवहृत हुए हैं एक विशिष्ट अभिव्यक्ति करते हैं । इन शब्दों की लग-लग रहने पर वे शब्द अपना अर्थ देते हैं तथा एक साथ जाने पर एक भिन्न अर्थ ।

- तुम रात को न जानो । ( सिन्दूर० ६७ )

- जिसके लिए दिन-रात ( हर समय ) लड़ना पड़े । ( स्वयं० ५७ )

इसमें 'रात' से अर्थ केवल रात के समय से है परन्तु दिन-रात से अर्थ हर समय से हो गया है ।

- दिन-रात पीकर । ( लं० १२८ )

- रात-दिन ( सारा समय ) रोते ही बीतते हैं । ( श्रीचन्द्रा० ३७ )

- इसके लिए महेन्द्र घर के अन्दर रात-दिन ( हर समय) बटपटाता है ।  
-----  
( अये० ६६ )

- मनुष्य भी रात-दिन इन्हीं ठोंगों का क्या क्यों गाता ?  
-----

( श्रीचन्द्रा० ७ )

क्रियाविशेषण के आवृत्तिमूलक प्रयोग को कुछ नाटककारों ने अधिक महत्व दिया है ।  
ज्योत्स्नर प्रसाद, श्रीनारायण मट्ट, हरिचरण प्रेमी, रामकुटा केनीपुरी, कालीश चन्द्र  
माधुर, मोहन राकेश, उषेन्द्र नाथ अश्व तथा मणि मनुकर के नाटकों में सभी कोटि  
के आवृत्तिमूलक क्रियाविशेषण को अधिक मात्रा में प्रयोग किया गया है ।

मातीन्द्र हरिचन्द्र, प्रताप नारायण मिश्र, गोविन्द बल्लभ पन्ना,  
उदय शंकर मट्ट, लक्ष्मी नारायण मिश्र तथा कुंदाकर ठाठ व कर्मा के नाटकों में सब  
प्रकार के आवृत्तिवाले क्रियाविशेषण तो प्रयुक्त हुए हैं, परन्तु इन क्रियाविशेषणों  
की अधिकता इन्होंने नहीं रखी है ।

कुछ नाटककारों की रुचि इन क्रियाविशेषणों के प्रयोग में काफी  
कम रही है, जैसे विपिन कुमार अग्रवाल, मुद्राराक्षस, विष्णु प्रसाद, सत्यजित  
सिन्हा, सुरेन्द्र कर्मा तथा लक्ष्मी नारायण ठाठ आदि नाटककार हैं ।

क्रिया की विशेषता प्रकट करनेवाले कुछ क्रियाविशेषणों का सभी  
नाटककारों ने मुख्य रूप से प्रयोग किया है ।

निर्णय में अधिक दृढ़ता तथा निश्चिन्ता की कमी नहीं, कदापि  
नहीं निष्कर्षात्मक क्रियाविशेषण के द्वारा व्यक्त किया है । न, नाही, मत  
क्रियाविशेषण भी नाटकों में काफी जाये हैं, परन्तु उनकी निर्णय में दृढ़ता  
नहीं आयी है ।

- यह दुश्कल कभी नहीं टूटेगा । ( ना०स०वि० ६० )

- ऐसे उदण्ड को मैं कभी नहीं दामा करता ( चन्द्र० ६० )  
-----

- मैं तो कभी नहीं कहा ( तिमूर० ६० )  
-----

- मार्ल है मैं रुठ गया था, परन्तु तुमने कदापि नहीं ( स्व० ६० )  
-----

- किन्तु प्रेमयी रमणी के हृदय से मरना वह कदापि नहीं हो सकती ।  
(जवात० ६७)
- हम उनसे नहीं डरते ( युगे० ३३)
- यह कष्ट न उठाएगी ( पारत० प्र० ५६)
- बीच में टांग मत जड़ा ( रा० ३६)

निश्चयीयक क्रियाविशेषण के द्वारा कार्य की निश्चितता की अभिव्यक्ति नाटकों में हुई है -

- अवश्य लौटकर आऊंगा । ( दुर्गा० ३७)
- उसे बुला अवश्य करूंगा । ( जंगूर० १८)
- तु मेरी ओर बंध की छुटिया बन्द हुआयेगा । ( रत्ना० ३८)
- वह हमेशा बुद्ध समय से उठता है । ( जंगी० ३५)
- लेकिन मैं हमेशा पाया है ( स्मृत० १६)
- हाथ में हाथ रखा हो । ( रस० ३८)
- मैं भी कंपनी एस्कार की सेवा करने के लिए हमेशा तैयार हूँ ।  
(कर्मासी० २७)
- + + जाँहू पाँहने के लिए सदैव हाथ में लिए रहता है । (स्वदे० ६७)
- यही तो दसवसठ ममी की देवक मौत का कारण हुआ । ( जंगी० ६०)

नाटककारों ने आकस्मिकता का बोध कराने के लिए तथा क्रिया किस विधि से संपन्न हो रही है, इसकी अभिव्यक्ति प्रकारबोधक क्रिया विशेषण द्वारा की है ।

उदाहरण -

- उनके घर और उत्साह में हस्ता बिजुल कुछ जायेगा । ( रस० २९)
- मैं तो बचानक ही जा निकला । ( युगे० ६)
- स्कास्क ही रामगिरी जा रही है ( तितु० १७)
- वह बच्चों पर स्कास्क टूट पड़ता है । ( मादा० २६)

- अकरमातु स्वप्न देखकर का जानेवाले प्राणी की कुसुल गाथा थी ।  
(सर्ग० ६०)
- विनीत भाव है प्राप्ति है । ( दुर्गा० ५२ )
- गुरु बैठे तब आनन्दपूर्वक हस्तों में एक जायें ( लीर० ११ )
- मैं विश्वासपूर्वक कह सकता हूँ । ( वि०अ० १८ )
- मैं पुत्रपूर्वक लगी हूँगी ( नील० ३२ )
- फिर तो हाथ पैर अपने आप चली लगते हैं । ( अंगूर० ४२ )
- मृमि के आकार की फलीभाँति देता गया है । ( लीणांक ३५ )
- अब ताँसे आप ही टूट चुके होते हैं । ( य०रा० ६० )
- बर हस्तें कुछ ऐसा बेता किया है । ( युगे० २४ )

“ कार्य” कितने समय में तथा किस समय संपन्न होगा” इसकी व्यक्त करने के लिए समयवाचक क्रियाविशेषण की योजना की है । -

- इन पापियों का शीघ्र निराकरण होना आवश्यक है । ( य० ३५ )
- नाम बतावो अभी साठ लिखा के निकाल दूँगा । ( भा० ल० प्र० ६३ )
- उसका प्रायश्चित्त आज संपन्न हो । ( रत्ना० ५२ )
- कह देऊँगा । ( अन्व० ८३ )
- तु तब यही कहनी ( मादा० ५८ )

कार्य के विनाश में जहाँ कोई रुकावट नहीं है, वहाँ नाटककारों ने निश्चयवाचक क्रियाविशेषण की नियुक्त किया है ।

- मेरे दिठ में तो समुद्र हीठ उठने लगी है । ( युगे० २४ )
- निःसंदेह पुष्टुगिनी मृषाली की बेलन मोगी जेना हूणों की दुपैर बर्बलता की जाँची के सामने नहीं टिक लौगी । ( उप० )

- आप बैराग उपदेश कीजिए । ( अथ० २३ )

- बैराग आप ठीक करते हैं । ( उठ० १७ )

नाटकों में क्रिया की अवधि निश्चित करने के लिए अवधिवाचक क्रियाविशेषण का व्यवहार हुआ है ।

- द्वार गुल्लि खोल दिया जाये । ( ना०स०वि० ७३ )

- तनिक ठहरिए ( प०रा०२७ )

- दरवाजा फौरन खोल दिया जाय । ( तिल० २५ )

- फट बीलिये ( माया० ४ )

- मैं अभी तक तो किनारे पड़ा था । ( दुर्गा० ४३ )

- जीवन भर वहीं रहेंगे । ( वाष्पाद० ३४ )

- मैं बिन्दनी भर गाऊंगी ( बन्ध० १२ )

- रात भर बर्तुल्लि रहा । ( लहरा० ५६ )

- मैं दिन भर लड़क पर लड़कों में खेला करता हूँ । ( मुक्ति० ४० )

- उसी भीतर निरंतर काम करता है । ( चिन्दूर० १०२ )

स्थिति तथा दिशा का उक्ति देने के लिए स्थिति तथा दिशाबोधक क्रियाविशेषण व्यवहृत हुए हैं । जैसे -

- बरा यही ठहरिए । ( दुर्गा० ७ )

- हतने में लक्ष्मी धामने जा गई ( भारत० प्र०६६ )

- राक्षस की परतपता से बाहर जायी हुई ( ज्ञात० ७५ )

- लई हवा जन्दर जा रही है । ( तिल० १६ )

- कैल में जिगर निकल जाऊँ ( रस० ६५ )

- फिर वहाँ चला जाऊँगा । ( मुक्ति० ५० )

- + + लहरण से हवा-उपर माने फिरते हैं । ( जीवन० ३४ )

विस्मयात्मक तथा प्रश्नात्मक अभिव्यक्ति के लिए नाटककारों ने प्रश्नवाचक क्रियाविशेषण की महत्त्व दिया है।

- आज मेरे परिचय का क्या कहना । ( अम्ब० ४२)
- मैं किसलिए पैदा हुई - और क्या हो गई ? ( मुक्ति० ४६)
- तो मल्ले का क्या हो गया था ? ( रत्ना० ४१)
- इनकी क्या पूछते हो ( रत्न० २०)
- हममें और श्रीफल में और हो क्या रह जाए ? ( अम्ब० ६७)
- अपनी हज्जत कहाँ-कहाँ झंझालू ? ( उलट० १०)
- तू हमारे रात्र में पुन कौन लाया ( फाँसी० ७५)
- मैं उनके सामने कौन जाऊँ -- मैं क्या कहूँ ? ( मुक्ति० ४७)

कुछ ऐसी क्रियाविशेषण नाटकों में व्यवहृत हुए हैं, जो वास्तव में विशेषण हैं, परन्तु क्रियाविशेषण की भाँति लगे गये हैं। परिमाणवाचक क्रियाविशेषण इसी कोटि के हैं। कुछ उदाहरण परिमाणवाचक के प्रस्तुत हैं।

- बड़े राजकुमार से कुछ कह रहे हैं । ( दश० १०७)
- बहुत मैं-मैं-मैं-मैं कर रहे थे । ( मादा० २८)
- उन्मत्त सिंह तुमने बहुत जल्दा कहा ( नील० २४)
- तनिक देस ली । ( ना०त०वि० ४५)
- बुरा रडियाँ उठावी । ( रत्न० ५५)
- मैं पहले ही बहसल से ज्यादा लाल हुआ । ( स्वर्ग० ४०)

कार्य के विषय में वहाँ अनिश्चितता है, वहाँ अनिश्चयवाचक क्रियाविशेषण की नाटककारों ने स्थान दिया है -

- हाथ कस्बट ली समय गिर गयी । ( लंजी० ६०)
- जायद उसे ठे जाने के लिए दूत जा गये हैं । ( किंदूर० १२७)

- शायद आप जाके में जाकर यह प्रतीक्षा कर गए । (अंगूर० १०८)
- कदाचित् हैश्वर ने क्या दिया ही । ( सिन्दूर० ३२)
- अवाहा अतिथि संभवतः फिर भी कभी आ पहुँचे । (अन्ताड़० ४६)

\* शायद' क्रियाविशेषण का प्रयोग नाटककारों ने अधिक किया है, क्योंकि

सामान्यतः बोलचाल में इसका व्यवहार अधिक किया जाता है ।

कुछ ऐसे क्रियाविशेषण भी नाटकों में आये हैं, जो क्रिया की विशेषता न बताकर एक अन्य क्रिया का बोध कराते हैं । ये वास्तव में व्याकरणिक दृष्टि से कृदन्त हैं । लगभग सभी नाटककारों ने क्रियाविशेषण के इस रूप को काफी अपनाया है । उदाहरण प्रस्तुत है -

- तुम्हारी गऊओं को माँकर ला जायेंगे । (दुर्गा० ६६)
- मुझे इस उदास और फकी दुनियाँ में औठा छोड़कर छोटी गयी ?  
(अंगूर० ४३)
- तुम मेरा हाथ फाटकर छोड़े गये । ( जय० ८५)
- + + रथ पर बाहुद्व होकर पति का अनुगमन करोगी । (रथपथ० ११)
- उसने नवनीत की फुलाही काँफकर देसती थी । (स्वयं० २०)
- + + नाते हुए छोटी ( रदा० ११४)
- तुमने मुन्मुनाते हुए पूछा था ( तिल० ७१)
- पूर्ण अपना काम जस्ता-बस्ता हुआ करता है । (ज्वात० ११८)
- + + एक तारा बराबराता हुआ नीचे उतरा । ( वि०३० ३०)

कई बार नाटकों में क्रियाविशेषण का अनावश्यक प्रयोग हुआ है, इनके वाक्य में जाने पर, वाक्यकेअभिप्राय पर कोई अन्तर नहीं पड़ता है । उदाहरण -

- मैं इस बाँहाउ को अपने हाथ से बच करूँ । ( नील० ३२)
- मैं स्वयं जाती हूँ । ( वि०३० ७७)



इसमें हाथ से ताले स्वयं का यदि प्रयोग न होता तो भी अभिप्राय पूर्व प्रकट होता, उसमें किसी प्रकार का अस्पष्टता न आती ।

कुछ अन्य उदाहरण -

- मैं स्वयं अपने हाथों उसका गला थोड़ दूंगी । ( जय० ११६ )
- राजहंस स्वयं उड़कर चले गए । ( लहरी ० ७७ )
- मैं तो स्वयं चाहता हूँ । ( पं० रा०-१६ )
- मैं अपनी रक्षा स्वयं करूँगी । ( ध्रुव० २८ )

इनमें क्रियाविशेषण के न रहने पर भी वाक्य में किसी प्रकार कमी नहीं प्रकट होती है।

कहीं-कहीं क्रियाविशेषण का अनावश्यक प्रयोग भी हुआ है । जैसे—

- गाजीपुर गये और उधर यहाँ है ( सिन्दूर० १३२ )
- माकूमही रहा है और उधर चारों ओर भूत भूत रहे हैं । ( सिन्दूर० १२७ )
- मेरा बोक बाग बढ़ता चला जा रहा है । ( मुक्ति० ४६ )
- तुम फिर एकटक, निर्निरीष देत रही हो । ( जय० ४४ )

कई बार नाटकों में दोष पूर्ण प्रयोग भी किये हैं । उदाहरण -

- जब साक्षर जब तैर को जायेगी कभी ( तब ) हम करेंगे ।  
( लजी० ६७ )
- वही बूढ़ जो रातों दिन ( रात दिन ) पैरों से रौंदी जाती है ।  
( उलट० ६१ )
- झठौनों को स्कास्की ( स्कास्क ) अवर्म्म है भी बीतना कुछ  
बात बात का गस्था नहीं है । ( नील० १० )
- इतना ( इतनी ) तेजी से मत दौड़ो ( तिल० ४ )
- बच्चा ( बच्चा ) फुल्लाकर रोक रक्खूंगा । ( फाँसी० ७५ )

इ प्रियाविशेषणों का व्यवहार सभी नाटककारों ने प्रचलन में ले लिया है।  
उनके प्रयोग में नाटककारों की शैली की विशिष्टता नहीं प्रकट हो रही है।  
प्रियाविशेषण में कहीं-कहीं बुटियाँ तथा आवश्यक प्रयोग भी मिली हैं, जो  
भासोन्दु हरिश्चन्द्र, उन्नी नारायण मिश्र, जी०पी० श्रीवास्तव, कुंवावनडाउ  
कार्क, उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी, मुद्राराक्षस के नाटकों में अधिकतर ज्ञाते हैं।

### सम्बन्धवाक्य ( परसर्ग )

नाटकों में सम्बन्ध वाक्य या परसर्ग के द्वारा संज्ञा व सर्वनाम का  
वाक्य में जाये सम्बन्ध दर्शाया है संज्ञा प्रकट किया गया है। इन परसर्गों का वाक्य में  
बहुत महत्वपूर्ण स्थान है। इनके वाक्य में होने तथा न होने से बहुत अभिव्यक्ति  
में काफी अन्तर आया है। नाटकों में दो कोटि के संज्ञा वाक्य अवश्य  
हुर हैं (१) बहु (२) वीकृत। बहु वाक्यों में, मैं, तू, तू, मैं, पर जाति परसर्गों  
का नाटकों में सर्वत्र प्रयोग हुआ है।

नाटककारों ने परसर्गों की विभिन्न स्थितियों में व्यवहृत किया है।

• ५ •

नाटककारों ने भूतकालीन तथा लक्ष्य लक्ष्य प्रिया में कर्ता के तार्थ में ' परसर्ग  
का व्यवहार किया है।

- इसी दुराचारी केन ने उस समय सब के सामने अपनी पिता तंग को  
अपमानित किया। ( पं० १७ )
- अब तक कहाँ - पनाह ने नीचड़ों को ही भय में किया है ( दुर्गा० २२ )
- उसने मनुष्य की निजीवि कर दिया है ( उप० ७६६ )
- इस कुपुष दीपक ने मेरे भीतर और बाहर को उजाड़ा कर दिया।
- चन्द्रगुप्त ने ली - ली कर्मलिया की इस नीच फिठिली के  
साथ अपमानित होने से कहाया है ( चन्द्र० ६३ )

उपर्युक्त वाक्यों में यदि मैं ' पराजय को हटा दिया जाय तो वाक्य लुप्त' रह जाय ।

उपर्युक्त श्रिया में, किन स्थलों पर अंतिम श्रिया सम्बन्ध प्रयुक्त हुई है, बताइये की  
रहा है -

- ज्वाला ने कच्ची छाया साफ़ किए । ( भारत ७०२८)
- उसने अपना काम किया ( बन्ध ८०)
- प्रजा ने अपराध किया है ( सर्व ० ७५)
- माता ने आज्ञा दी है ( ज्वाला ८८)

नाटकों में की ' का व्यवहार कर्म के साथ अधिकतर हुआ है -

- दीन दुकियाँ, विपन्नों की दान देती - देती कुमारा साथ एक  
की होने ( जय ० १७)
- मयल की छोड़ बैठे ? ( उलट ० ३५)
- हठी दुराचारी केन ने उस समय जब की साथने अपने पिता के  
की सम्मानित किया । ( पंरा ० १७)
- जब तक बहापनाथ ने गीतों की ही बत में किया है । ( दुर्गा ०२२)
- मैं तुम्हारे पुत्र की दूर करने का प्रयत्न करूँगी । ( भारत ७०४६)
- जब शरीर लीर मन की एक पार्श्व में बिछला लगी । ( कर्त्तवी ०६३)

कर्म के साथ की ' का प्रयोग नाटकों में कर्म हुआ है । कर्म की प्रयुक्तता देती हुए  
कर्म के साथ की ' को बताया गया है ।

- अपने बापकी महामुनि सम्पत्ति लूटा । ( ना ० ७० वि ० ५४)
- सुकान के जाने होने के ठाकर उड़ान होने समय पीठ की बैठे लगता है ।  
( पंरा ० ६७)
- किन्तु अम्बपाठी की विश्वास है । ( बन्ध ० ४२)
- जब तुम्हारी भी बर्त जाना होगा । ( भारत ७० ३६)
- तानेवाड़े की स्वायत्त पिठा ( श्रीचन्द्रा ० ३७)
- जब स्वर नीला की अवस्थित कानेवाड़े कीरप की यहाँ है जानी ।

(उपप ० ४०)

मुहाबरात्मक अभिव्यक्ति में नाटककारों ने 'की' परावर्तन को अपनाया है। जैसे -

- याद जाती ही कहेवा मुँह की जाने लगता है (वि०ना० ७५७)
- जैसे ही सर की जा गई (फा०सी० ७७४)
- हाथ की हाथ नहीं चुकता, महाराज (जय० १९४)

कई बार प्रयोग में विशिष्टता देने के लिए 'की' को व्यक्तित्व दिया है -

- रात की नींद नींद के प्राण सार जाती है। (बीचन्द्रा० २२)
- होने की रस क्या गया है। (यु० ५३)
- फाँटों के रस बराबर अपने की कनाकर छिन्ना सिखाया गया है न।  
(कृत० ८०)
- महाशिल्पी बिन्दु अपने की मूँद रहा है। (कौणार्क २२)
- मैं अपने की अपने में न देखकर तुम में देखती थी (बाबाद० ७९)
- पुन की क्या भावम कि माँ की ममता कितनी महान होती है।  
(वि०ना० ६२)
- तुम तबिय में उबरी की छिन्नत जानेवाली हो (रफा० ६४)
- शिष्टाचार की यों कह ली (जो० ४६)
- आपकी में जी मुझकी आप आप है पत्नी-पति भाव कहे  
प्राप्त हुए हैं। (यु० ३२)
- किसी की बाँट नहीं देंगे (करी० ४६)
- ईश्वर आप जीनों की बिरादु की (पास्त० ५६)

'की' का विशिष्ट प्रयोग प्रत्येक नाटककार ने किया है।

॥

'है' परावर्तन का प्रयोग साधन के साथ नाटकों में काफी हुआ है। जैसे -

- + + + उस कहने है जंगलों की जाँत में धूर और पानी डालेगा।  
(पास्त० ७४०)
- ली तुमने मुझे उंगली है हुआ ? (ति० ६)
- मोटर है बाकी (सिन्धूर० ३२)
- अपनी उस लड़ी है ताकड़तीड़ उसकी लड़ी पकड़ी एक कर दूँ।  
(कृत० ४६)

- + + अपनी छटे एक हाथ है बँधाये हैं ( ना०००००५१)
- मैं जानती जाती हूँ मैं भी अपना ही देखकर आयी हूँ ? (छहरी० ६६)
- + + अपनी जाँतों है गुरु की रीतनी में लकी तरह देखा चाहती हूँ ।  
(यु० १६)
- अपनी हाथ है बीता है ( उप० ४६)

कई बात बिछाने के लिए भी है परतर्न की महत्त्व दिया गया है -

- वहाँ है कब के जा चुके हैं । ( छहरी ८३)
- + + + जो धुन में पड़ी मकली की भाँति वहाँ है निताऊकर फैक  
दिया गया है । ( दुर्गा० ५४-५५)
- जाय लीन मुझ मार्ग है बाहर ही जायें । ( कर्त्तवी० २०५)
- नीच है लीन किया । ( स्कंद० १४०)
- यह राजा का कठरी बीता बिमरे है निकल माना है । ( चन्द्र० ६२)
- मैं मनुष्यमोहि है ऊँकर पिछाचयोनि में बड़ी नयी थी । ( मुक्ति० ४६)
- + + पर है निताऊ दिया होता ( जाये० ४७)
- मैं हूँ डाँठ है लोड़ी हुई, पैरा है रींदा हुई कलिका । ( रत्ना० १५)

श्रिया विशेषण रूप बनाने में भी नाटककारों ने है परतर्न की सहायता ली है । उदाहरण -

- किसी आज भी देर है जाया या क्या ? ( लीटन २४)
- मैं पूरे बीर है उलकी नदीन दवाई ( ति० ५८)
- तुम बरा ठीक है बीठी । ( स्कॉ० ७१)
- जाय यह कुछ हुँदय है प्रसन्न हुआ ( स्कंद० ६)
- बल्दी है काम पर लज जायी । ( रत्न० १७)
- मैं मैं जानन्द है राममय कला । ( लीर० १६)
- लकी मन है माना । ( कर्त्तवी ०३४)

नाटककारों ने है परतर्न की सुनात्मक अभिव्यक्ति के लिए चुना है । जैसे -

- + + तुमने स्वर्ग है अधिक सुन्दर जनि बन्धुनि है मानव की बिस्त  
कर दिया है । ( उप० २)

- तुम ती बच्चों से भी गये-गुजरे हो गये । ( अंजी० ५६ )
- दुश्मन की तारीफ़ करने में जहापनाह से बढ़कर --- ( रत्ना० ४६ )
- पिछाई से करेछा की लज्जित गुणकारी है । ( दुर्गा० ५७ )
- यह विश्व साम्राज्य से भी ऊँचा है । ( स्वर्ग० ७५ )
- मुँठ बोलनेवाले से मुँठ उठनेवाला ज्यादा बड़ा पापी होता है ।  
( मकरी ७४ )
- + + यह ज़ाहिर बरत का लड़का बालाकी में जाप से कम नहीं है ।  
( सिन्धूर० १८ )
- सगरी सब कसटी है यह सफ़ल रही ( स्वर्ग० ८३ )

कई बार तारम होने की सूचना देते हुए हैं की महत्त्व दिया है-

- चित्र यही है आज तक विविधता की तरह भ्रम रहा है । ( वि० ७५१ )
- पर मैं कई दिन से देख रही हूँ । ( उर्गा० ३६ )
- हजर कई दिनों से महाराज अपने मुद्र-विग्रह में लगे हुए हैं । ( पुव० ३६ )
- यहाँ भी दिन से प्रायः उपवास है । ( स्वर्ग० ४४ )
- जो विपत्ति के बापड़ बच्चों से नैवाह पर हाथे हुए है ( रत्ना० ७२ )
- एक सम्पाद है जैसे सरलिया पर ठेठा है । ( तैतु० ३७ )
- मुन्हा है तुम्हारे तमाक़ खत्म नहीं हुए ? ( रत्ना० ६३२ )
- प्रातः है उठ्या एक बली-मली ( वय० १७ )

नाटकों में कर्म के साथ भी कहीं-कहीं हैं का व्यवहार हुआ है -

- मैं अपनी है परीक्षण हूँ । ( बन्ध० २४ )
- कम रानी है कम दैने । ( विर० १४ )
- कम जायिने जाप उन्ही कहने ? ( मुजि० ४७-४८ )
- कमठोगों है कहा ( काशी० ५२ )
- पता ऊँचा करके मान्य है हरी -ठूठा किया था । ( चन्द्र० १२८ )
- देह-द्रीही राजपूतों की सेना है छोटा सेना पड़ेगा ( दुर्गा० ३८ )

मुहावरात्मक रूप में भी तो परार्ण का कम योगदान नहीं रहा है -

- जाँचों से निगल जायीं । ( बम्ब० १७)
- कसकी देखकर मेरा दिल बिलकुल टाप हो जाता रहा । (नील० ३१)
- टाप से निगल गयी । ( रस० ३०)
- यह उरीर आपके ही लिए हुए बम्ब-कल है पुष्ट हुआ । (दुर्गा० ३७)
- तापत से मजबूर ( माया० १२)

### के लिए

‘ के लिए ’ की नाट्यकारों ने अधिकतर कारण की अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त किया है । जैसे -

- तुम सब के लिए कभी टाप से कहेवा राधुंगी । ( माँही० ७६)
- ती बहापनाह ने इसके लिए क्या उपाय सोचा है । ( दुर्गा० २०)
- हम के लिए मैं तुम्हारी बहुत-बहुत कामारी हूँ । ( रस० ३५)
- एक मुल्लमान के लिए कतना बौद्ध । ( रसा० २९)
- भुविष्ठा के लिए जाना चाहती हूँ । ( उर्राँ ३३)
- तुमने सोने के लिए नंदन का अम्छान खुल्लू मैं डाँटा । (स्व० १२४)
- विपुलक के लिए की मोदक में लाया गा । ( ना००वि० ५३)
- पाप ही आप के लिए है । ( हिन्द० १४)
- हम यहाँ के लिए अब कौन नास्किड लायेगा ? ( जय० ४९)

‘ उद्देश्य ’ की व्यक्त करने के लिए भी ‘ के लिए ’ परार्ण को अपनाया गया है । उदाहरण-

- कन्या वरण के लिए ? ( वि० ३० ५६)
- + + मुनिवर विश्वाशिल की अनुपयुक्त देखने के लिए समीचीन करने ला पहुँचे । ( पठ० ६२-६३)
- काँट के लिए भी नहीं । ( उर्राँ ६३)

- जन्मभूमि की मलाई के लिए त्याग कर दें । ( चन्द्र० ६५)
- कौणार्क की विधि के लिए हम तुम्हारी प्रियता को यहीं ठे कायने ।  
(कौणार्क २२)
- आपके दर्शन के लिए आ रही है । (माया० ४३)

• जबकि बताते हुए के लिए परतर्ज का चुनाव किया है -

- हिन्दुस्तान किसी के भी नीचे अधिक जाऊ के लिए नहीं क्षमता ।  
( कौणार्क ४७)

कुछ विशेष शब्दों के साथ के लिए की प्रकार लीठे लिए परतर्ज व्यवहार  
हुता है । उदाहरण -

- यह हमारे लिए तारी की पटी है । ( लम्ब० ७०)
- हमारे लिए तो यह अवसर ही नहीं है । ( यश० ६२)
- तुम्हारे लिए स्नेहा समा है । ( लम्ब० ८७)
- कुछ मेरे लिए भी । ( कौणार्क ० ८)
- लेकिन मेरे लिए तो तब है । ( हिन्दु० ४२)

### का, के, की

का, के, की परतर्जों की नाट्यकारी ने विविध अभिव्यक्तियों के लिए चुना है ।  
इन परतर्जों का व्यवहार विशेषण रूप में नाट्यकारी ने काकी किया है। जैसे -

- मन्थाकाठ के मंदिर का द्वार + + ( लम्ब० १२४)
- माता के बाहुओं की मांति भूमि पर फड़े दिखाई द देने । (वि० ०४६)
- तिरों की विचार सखी में फूलाह ( लम्ब० १४९)
- पिशाचकार के दिव्या हावी । ( लम्ब० ५६)
- वेलाही की कीर्ति में लम्बा की कीर्ति बार बाद उगा देगी (लम्ब० ४६)
- विपत्तियों की पटारें दिखायी हैं । ( जय० ३७)



सम्बन्ध प्रदर्शित करते हुए भी इन परसर्गों की सहायता ही है -

- महा पद्म का जातक पुन नन्द + + (चन्द्र० ६२)
- मकललाह का बापा (ति० ११)
- रंभा का भाई हूँ (जय० ५६)
- कार्य नागरिक के पुन उस पर मुख्य हो गये । (कोणार्क २४)
- कुमार महाराणा रत्नसिंह के सम्मान पुन थे । (रत्ना० १७)
- लेकिन प्यारे की माँ प्रसन्न उस दिन तो मैं भी तो पड़ा । (पुन० २५)
- जब समय की गंगा गोमुखी से पछ चुकी (जम्ब० ६४)
- यहाँ की औरतें बहुत छिर उठाने लगी हैं (फाँसी ७४६)
- गढ़ मण्डल की महारानी और राज की दोऊ के बारे में उसने क्या कहा था ? (पुन० १६)
- तुम मिस्टर पीतल एब्बी० की मिटिया हो ? (अमृत० ३६)

मुहावीदार प्रयोग में का, के, की परसर्गों का नाटकों में काफी योगदान रहा है -

- टाट का फेंक टाट ही मैं लगता है । (भारतव्र० १५)
- वे हमारे तारीफों के पुछ जायेंगे । (अमृत० ११३)
- जास्तीन के ताँप की छिफावत के छिए (रत्ना० ५७)
- यहाँ । तो कुण्ड के कुण्ड शिखर मौजूद हैं । (उलट० २५)
- तुने मेरे दूब की छात्र रखी । (पुन० ११)
- वे तो तुम्हारे राज की कठफुल्लि हैं (जय० १०७)
- तुमने मेरे मुँह की बात छीन ली (दश० १०२)
- हम ठेक और ठेक की मिठी मगत का विरोध करते हैं । (रत्न० ८)

इन परसर्गों द्वारा स्वाभित्व व अधिकार की भी अभिव्यक्ति करायी गयी है जैसे -

- क्रिकेट का कप्तान । (जंजी० ५४)
- शू का तो पत्थाना जान बरता रहा है । (पुन० ११८)

- महाराज का प्रिय घोड़ा --- ( कृत० ६)
- यह गाँधी महात्मा की करी है । ( कर्त्त० २२६)
- राजासु की पैना नगर में भुक्त गई । ( लम्ब० ८२)
- श्री गुरु जी की कुटी थी । ( प० रा० २२६)

‘ वस्तु किसे निर्मित है’ इसकी अभिव्यक्ति भी उपर्युक्त परसर्गों में नाटकों में करायी गई है ।

- काठ की काटों का यह ताप ( लम्ब० २०७)
- मैं सुनी है लहलु लुनी । ( लम्ब० ७६)
- मैं तोरी घुँघरी घुँघरी के लहलुन में भर देऊँ ( कर्त्त० २०)
- लम्ब लम्ब की माता, ( ना० वि० ५६)
- मेरी प्रसिद्धी जानव की नाव की माँति जौपी-तीपी बही जाती है ।  
( पुन० ७२)
- मेरे पाँवों में लम्ब की जौपीर मत कर्त्त । ( लम्ब० ३३)
- हीरों की कील है लुई हुई काठी हाथ ठेकर कर रही है । ( लम्ब० १८०)
- मैं काठ की लुईकी बना रहा हूँ । ( लम्ब० ५१)

कृषि के प्रयत्न में ये परसर्ग लगे गये हैं -

- + + तुमने किसी बीजरी के नई बीजों की पाखाण बना दिया है ।  
( कौणार्क ४०)

कौन प्रयोगन व्यक्त करने के लिए भी उपर्युक्त परसर्गों की महत्त्व दिया है -

- मुझे ही बलियान का बकरा बनाने पर तुम हुए हो । ( पुन० १२)

‘ मूल्य निर्धारण करने में इन परसर्गों का चुनाव किया है -

- यही कौन हाथ पैर का । ( लुईन० २३)

का, के, की परसर्गों का उपर्युक्त कौटि है निम्न भी व्यवहार नाटकों में हुआ है जैसे -

- फिर उसी विचारने का प्रश्न कहाँ उठता है । ( पुन० ७५)
- लेकिन हमने उस की आत्माभिव्यक्ति का ठेका नहीं लिया ।  
( ना० वि० ५६)

- स्वयं जनता के नाम पर । ( अम्ब० ७)
- बाताकी की हथ है । ( अम्ब० ७२)
- बैठी की भी कोई हथ है । ( रत्ना० ४५)
- पति के होते हुए परसुराम का बहना । ( हेतु० २६)

में

नाटककारों ने भी परसुराम को अस्मिताक्षतः नीतर या जाघार लकी की अभिव्यक्ति के लिए रखा गया है । जैसे -

- एते नगर में न रहना चाहिए ( लीर० २२)
- ये शेर में रहती ( कुी० ४०)
- लनायाछ्यों में मेरी प्रतीक्षा होती होगी ( जय० २४)
- तुम धर्मकी है नौका-संवाहन का व्यवसाय करते हो ? (अम्ब० ११८)
- एक हथ पर मैं कि ---- ( जयि० ६६)
- कारागार की किसी लीरी कीठरी में रहिया रमड़ रमड़कर मरे ?  
( हेतु० ३४)
- उतनाच होती हो बैशाख के पानी में कोई नौबवान नहीं रहता था ।  
( अम्ब० ७५)
- यह जो तुम्हारी मुट्ठी में है --- । ( मन्दा० ५)

• भी परसुराम को नाटककारों ने स्थिति प्रकट करने में महत्व दिया है -

- बिलकी घूँट में छोट कर लड़े होना होता । ( स्कंद० १८)
- बीच में पूर्व और उसके दोनों ओर शीम और वृक्षस्थिति ( लहरा० ७०)
- मेरी समझ में तो कुछ नहीं आया । ( लघुत० ५६)
- मेरे हृदय में भी आँधी चल रही है । ( जय० ११५)
- एक हाथ में बिना डोरी की कमान ( बि०ज० ४७)
- गले में राममन करना ( लीर० १६)
- यह दिन-रात बिना की दुनियाँ में लीये रखी ( माया० ३०-३१)
- मैं डोह में नहीं रहता । ( अम्ब० ५५)

कालवाचक शब्दों के साथ ही परस्पर की जोड़ा गया है -

- यदि हम युग में कोई और इस क्रम को जाने नहीं बढ़ाएगा । (काशी० ०४०)
- प्रभाव में एक ही-निष्क्रम्य पर कर सकता है । ( रस० १३१)
- + + जो ही रीति में पर का दीवाला निकाल देगा । ( उलट० १०)

जिसे वस्तु की तुलना की गयी है उसमें भी वे परस्पर प्रयुक्त हुआ है -

- मुझे बुद्धि में उम्मीदर के काम समझा जाता है । ( रसा० ५)
- तुम्हारे ऐसा पड़ा जितना, बनवान, मुसीबत, ब्याह और गुस्सा दूसरा कोई पुरुष किरावरी में नहीं है । (भा.ल० प्र०३)

• वे परस्पर की नाटककारों ने मुहावरात्मक अभिव्यक्ति के लिए भी प्रयुक्त किया है । जैसे -

- कही उसी भी में गड़ रहा है । ( बीचन्द्रा० ६)
- अभी राजसवन की भिट्टी में नहीं भिजाना चाहते । ( दुर्गा० ६३)
- यह हवा में बातें करता है । ( रस० ३८)
- आम में भी हातना लम्बा नहीं होता । ( भारत० प्र० ४६)
- + + नाक में दम कर देती थी । ( पठा० ४०)
- मेरी तो हज्जत नाक में भिज गयी । ( कृत० ११२)

पर

• पर परस्पर की ऊपर की के लिए नाटककारों ने स्पष्ट-स्पष्ट पर व्यवहृत किया है -

- + + यह हम पर हमला करना चाहता है । ( दुर्गा० ३६)
- जिस वायुचिकीन प्रवेश में उलड़ी हुई राहों पर बंन ही । (प्र० ३)
- यह फलका आम हलकर मेरी हाथी पर पड़ा है । (भा.ल० ०३१)
- मुझे उन पर गर्व है ( जय० २६)
- बहन, तुम जितनी पर बात क्यों पड़ी ही ? ( उप० ६२)

पर' परामर्श की आवश्यकता अधिष्ठाता में व्यक्त किया है -

- कौन सा भी व्यक्ति कभी समय पर जाने में तत्ता ही ? (छद्म० ७४४)
- क्या बात पर लगे हैं । ( लज्जा० ७९)
- समकक्षी होने पर यौवन बला जाता है । ( चन्द्र० १४२)
- बेसी न उता नष्टप है बाहर जाने पर ( दश० २)

नाटककारों ने मुहावरोंदार प्रयोगों में भी परतर्कों की काफी महत्त्व दिया है।

- + + पन्द्रह रुपये के छिर छिर पर पड़ बैठे । ( पुक्ति० ५०)
- पर जो छोटी नली पर फूला जाता है ( नीचन्द्रा० ४७)
- छिर पर पैर रखकर बैठती है ( बि०अ० २८)
- सैरा भाजा छिर जातों पर ( अन्व० १०८)
- लब भी दाँत पर दाँत रखे, ( लब्द० ५०)
- इनके कान पर धुँ नहीं रेंगती । ( मास० प्र०६८)
- अपने पैरों पर कुल्हाड़ी मारकर आभादी नहीं हो जा सकती (युग०४३)
- छोटी की मोट पर (मादा० ५६)
- तारे खुल्ले तारे कण्टा पर के गरुड़ की गर । मास०आ०२६)
- तुम हाथ पर हाथ पर क्यों बैठे हो जी ? (रस०५१)
- दिठ पर हाथ रखकर, भगवान का नाम छेकर बताइए ( कही०२७)

‘पर’ को स्थानवाचक रूप को व्यक्त करने के लिए व्यवस्थित किया है -

- पाकशाळा पर बड़ाई करनी हीं ( सन्धि० २३ )
- चौड़े की टाँपें बिब मुनि पर पड़ी । कौ० ७)
- सरस्वती तट पर हमारे पीछे जाग्न की देलनाठ झड़कर यहाँ आ गए हैं ?  
(परा० १८)
- + + इस फूट का तादात्म्य केवल रमन पर नहीं है।  
--(नाभावि०८३)
- हठी स्वान पर बैठे रहे ( चर० २९ )
- विजय के शक्ति की दाढ़ों पर नाच ( वि० प्र० ४९ )
- तुम मेरे ज्यों पर नज़र देना । अथ० ७६ )

- वहाँ छत पर कपकप बिझाकर सुताई गयी थी । ( मुक्ति० ३७)
- बीराही पर ( ख००५)

नाटकों में अनुसरण -वीरान सेतु पर परतर्पण आया है ।

- पुरुष की लाली के इतारों पर नाकनाली दीन स्त्री + + (वि०००००)
- महाराज के आदेश पर उनका विपुल-सैन्यपति के शिकर में गया था । ( ना०००वि०४४)
- एत पर बहने का उपदेश दिया जाता है । ( दुर्गा० ४८)
- नील लपे पाप को कदले लपे दादा-दादी पर जाय । (लंजी०८६)
- विश्व पर बिलके छत पर तिर छा दे ( वजात० ४२)
- अब क्या मैं इस वस्तु को पर चल लूँगा । ( चन्द्र० २००)
- जीवन निरति के कठोर आदेश पर खेगा हो ? (बुध०२६)

नाटकों में परे सम्बन्धीयक सम्बन्ध की नाट्यकारी ने अनुसन्धीयक रूप में भी व्यवहृत किया है । इसी परे सम्बन्ध का अभिप्राय परन्तु या लेकिन है लिया गया है । उदाहरण -

- जीवन बहुत बिकल हुआ था -- पर अब नहीं बिगड़ना । (मुक्ति००८४)
- लपे पिता है भी यह बात कब की थी पर उनके पिता ने उनका विवाह मेरे साथ करना स्वीकार न किया । ( मात००प्र०१०२)
- + + पर वह कहा खी था ( चन्द्र० ४८)
- यद्यपि मैंने अपने बहुत से तीन भात सत्य की मेरे पर चुम्बारी बिना सब निरति है । ( मात०० मा० ३६)
- तीरुण कटार मेरे सीने में भौंक रही पर वह अभियोग तो न लगाती । (वय० १०७)

पर सम्बन्ध का इस प्रकार का प्रयोग नाटकों में तर्की हुआ है ।

कहीं-कहीं नाट्यकारी ने भी परतर्पण की विशिष्ट अभिव्यक्ति के लिए एक साथ रखा है । यही ही को एक वस्तु के सम्वर से दूसरी की पुष्ट करने के अभिप्राय है प्रयुक्त किया है ।

- मुँह में है जकड़ी-जायी रौंटी की तरह भागनेवाले किट कीव ।
- चिकनी कुंदा में है एक बूटा किट रहा है । (स्कंद० ४८)
- संस्कृत में है निकला है । (रघ० १४)
- कुँ में है एक युवती की छात्र + + (माया० ७)
- डालिर बरु में है पायल ---- (दश० २१)
- तुमने कैल बनस में है सखीर निहाली (मास्त० प्र० ४४)
- + + मुक में है जीवन की सारी सार्थता निपाड़ ली है ।  
(केतु० ३७)

कई बार बुनाव विप्राय के छिरे में है परतर्गों की एक साथ प्रयुक्त किया है -

- वृ सफ्राट के कुचिप्रायों में है एक है । (स्कंद० ७६)
- दास-दासियों में है कोई लकर गुम्हारी नीच में बापा डाके ।  
(छहरी० ७५७)
- एक मात्र जतिथि । तो क्या और जोगों में है --- (छहरी० ७४६)
- जाय में है किलने ---- (जय० १४४)
- उन में है एक यह है (वा० ७४० बि० ७४४)
- हम में है एक दुखी रहता । (मास्त० प्र० ५)
- वेही ही में भी उन्ही दीन-मुक्तियों में है समस्त व्यक्तियों की  
छाटकर (रत्ना० ६२)

में है परतर्गों का एक साथ प्रयोग नाटकों में सर्वत्र हुआ है । छुटना करते हुए के है परतर्गों को व्यवहृत किया है ।

- कोई बावड के है कपोल नहीं कहता । (मास्त० प्र० १४)

• के है परतर्गों को छुटनात्मक रूप में प्रयाप नारायण विम ने प्रयुक्त किया है ।

• पर है का व्यवहार भी एक साथ गिने-गुने स्थलों पर नाटकों में हुआ है ।

- जहाँ पर है सखसुख का नशवा छटाकर देखी । (रत्ना० ४६)
- जहाँ चिपकि पर है बेरा छटा लीने ? (रत्ना० ५५)

- डेढ पर से गिरा की गयी ( बन्दू० ८१)
- उठी कुर्सी पर है + + + ( उलट० ११)
- आवासी पर है आँक का मेव टूट गया । ( आवा० १२८)

‘ पर है ’ परसर्ग का एक साध प्रयोग हरिद्वारा ग्राम, कवचर प्रसाध, जी० जी० श्रीवास्तव ने भी नाटकों में प्रायः किया है । कई बार नाट्यकारों ने अपूर्ण वाक्यों का अन्त परसर्ग से किया है । ऐसा प्रयोग नाट्यकारों ने कई उद्देश्यों से किया है । भावतिथ्यता की व्यवस्था हेतु नाट्यकारों ने अपूर्ण वाक्यों को महत्व दिया है । इन अपूर्ण वाक्यों का अन्त कभी-कभी परसर्ग से भी हुआ है । इन परसर्गों का वाक्य में बहुत महत्वपूर्ण स्थान है । यदि इन वाक्यों से परसर्गों को हटा दिया जाय तो अभिप्राय में अंतर का जायगा ।

विषय के अभिव्यक्ति में अपूर्ण वाक्य में परसर्ग से वाक्य का अन्त किया है । यदि ये परसर्ग नहीं लगते तो अभिव्यक्ति में भिन्नता आ जाती । जैसे -

- राजा भृगुहरि ने ( अम० ४३)
- लक्ष्मी ने ( मा० ३४)
- विनायक का । ( जय० ८०)
- प्रेमिका आशाचय में ---- ( माया० ८)
- डारमिन टेक पर --- ( ली० ५६)

अपूर्ण वाक्यों में है यदि परसर्ग हटा दिया जाय, तो विषय के विषय में अंतर का जायगा ।

लोक की व्यक्तित्वता को भी अपूर्ण-वाक्यों द्वारा व्यक्त किया है इसमें भी परसर्गों की विशिष्ट अभिव्यक्ति के लिए रखा गया है ।

- किन्तु वह अज्ञान दुःख के पहाड़ की ---- ( रत्ना० ६५)
- वह वह भुजाप में - ( ली० ६२)
- (दूरे हुए स्वर में) वह गोदी में फिर रखी हुए परना कि -- त ---
- भी --- के --- पा --- ग्य----- में ( कर्मा० १०१)
- ( कुटुम्ब ) अगर मुझे पसंद है फाँसी, तो मैं कभी किसी भी
- मृत्यु पर ---- ( डे० ११)



परसर्गों के लगाने पर वाक्य का अभिप्राय नाटक में स्पष्ट हो गया है । कई बार संश्लेष की स्थिति को व्यक्त करते हुए परसर्गों से वाक्य का अन्त किया है -

- यह भी हो सकता है युवराज । संती-संती में ----- ( अय० ४९ )
- अपराध का तो उनके लिए ---- ( उहरी० ३६ )
- उनसे जर्म शास्त्र में बिना कन्या का ---- ( सन्द० १५ )

कहीं-कहीं अपूर्ण वाक्य का संबंध पूर्व के वाक्य से है अतः वाक्य के अपूर्ण होने पर भी अभिप्राय स्पष्ट हो गया है । इन पूर्ण वाक्यों में भी परसर्गों से वाक्य का अन्त हुआ है । यदि इन परसर्गों को नाटककार न रखता तो अभिव्यक्ति में स्पृष्टता कम हो जाती । उदाहरण -

- वः कहाँ लीजारे मिलने हुआ है ?  
जः (पूछता है) तुम्हीं लौगों है । ( उह० १६ )
- मनोरमा : कैसा पिट जायेगा ?  
मनोरमा : क्यों- विवादा- विवाह है ---- ( विष्णु० ११९ )
- काकीबाई - बरतार की कुमा है ----  
राधासानी - हो जायगा । ( मताही० ४ )
- कुमार मट्ट : वे तीन ही पुमिकार विवाहने में प्रियकरत माने जाती हैं ?  
कर्मिकरत : लउमायक की । ( ना०सर्वि० ७८ )
- बम्बा : कैसी कहानी ?  
दोनी : एक राजा की । ( वि०ज० ३९ )
- मारुत - तब हम जिसके नाम पर जन-संगठन करेंगे ?  
विष्णु - स्वयं जनता के नाम पर । ( अय० ७ )
- कुंजवाक्य १ : और फिर वे जम्प कहाँ लिगा ?  
तुलसी : कोसल प्रदेश में । ( यत्न० ८ )

लघुर्ण वाक्य के अन्त में पराग लगाकर अभिव्यक्ति की रीढ़ी को उभेन्द्र नाथ सरक, हरिद्वेष्य प्रीति, जगदीश बन्ध माधुर त १ बुदावन ठाठ कार ने लपिक अपनाया है। ठाठी नारायण भिन्न, मोहन राकेश, ठाठी नारायण ठाठ के नाटकों में भी उभेन्द्र नाट्यकारों की तुलना में इस प्रकार का प्रयोग कम हुआ है। जयदेवर प्रसाद, मणिमधुकर, ठाठी नारायण ठाठ, विपिन कुमार लुवाठ तथा पुणेन्द्र कार के नाटकों में परागों की इस कोटि की अभिव्यक्ति काफी कम हुई है। माधुर को आलंकारिक बनाने के लिए परागों की लघुर्ण कहीं-कहीं नाट्यकारों ने की है। जैसे -

- पति के द्वारा छाई पराधीनता - लकी नदी की बाढ़ को रोकने के लिए पत्नी बांध बन बाधगी, इस मृच्छासार दृष्टि की रीकने के लिए वह बांध बन जायगी। पति की छाई हुई जाग के लिए प्रत्यक्षात् की दृष्टि बन जायगी। (दुर्गा० ७७)
- नाडी के मुताब में कितनी नीच है, पत्नी की कमान में कितनी तीरबाजी है, लवरी के बिम्ब में कितना रस है, दाँतों के दाढ़िम में कितनी पिठास है, नासिका के झुक में कितनी उड़ान है, कानों के खंज में कितनी परबाजी, छाट के बाध में कितना लुप्त है और ठटों के प्राप में कितना बहर है - (लम्ब० १०५)
- जो उस प्राण का भातक है, उस लुप्त का शीघक है, उस मयादि का व्योक्त है (मरा० १७)
- यह एक कृष्ण जीवन और मृत्यु का प्रतीक है, उत्साह और दुरवर्तिता का सम्बन्ध, शक्ति और शय का सामन्वय, स्थान और कील की रसायन, शीर्ष और पिच्छ का वाहन, तपस्या और शीत का पाणिप्रसव। (कर्त्ति० ६५)
- पीर दुख का यह मुवाकों का पराक्रम कानों का तिव, बंगुवरा का कुमार, बीगता का वरणीय की। (स्व० १३०)

- जी पराजनी पुरुष कात एवम्पर पार है ताव सामग्री क्यार्त गेहु,  
धीन है क्यन्त्राज, पाकिस्तान है फुट के बीच, तमिळनाडु है  
राष्ट्रभाषा की जानकी, मैजगाता है तिलमट्टी का फर्मान और  
राजधान है मुल्तमी की नीव बुरा पणिता । ( रत्न ३० )

पराजनी के आवृत्तिमुक्त प्रयोग की व्यक्तीक प्रभाव, रामकुला केनीपुरी, हरिद्वज्य प्रीति, जगदीश चन्द्र माधुर ने अधिक महत्त्व दिया है । बुदावन छाउ कर्मा, मणिमयुकर ने भी कहीं-कहीं पराजनी की आवृत्ति कार्यकारिणता से उद्देश्य है की है ।

नाटकों में कहीं-कहीं पराजनी की सुस्पष्ट व्यवस्था भी हुई है -

- भिरादरी मुक्तजी (पर) मुक्ती ( नात्त० प्र० २४ )
- दिन की ( मे ) पूजा करेगी ( तिमूर० ४५ )
- कठ जिनके पर छड़े - छड़ियाँ के लोहाएड है (पर) कान नहीं  
दिया जाता था ( नात्त० मा० ४८ )
- किसी का ( की ) भौंटर रुका ( रुकी ) ( नात्त० प्र० ५७ )
- भाँस की (का) छाया न फड़ती (फड़ता) ही ( कृत० ६२ )
- कभी-कभी वे दस-दस साथ लम्बे बाँतों में (पर) बढ़कर पठा  
कती है । ( छोटन० ४५ )
- बल्दी है कम पर (मे) उन जानों । ( रत्न १७ )
- बिस्की मुलाबिठी पर(मे) जीतें तक स्वाधीन राकियाँ ही (दुर्गा० अठ १७)

रुद्र पराजनी का प्रयोग सभी नाटककारों ने किया है । नाटकों में इन पराजनी के द्वारा अभिव्यक्ति में भिन्नता कम मिली है । मुहावरात्मक रूपों में पराजनी की नात्तेन्दु हरिश्चन्द्र, श्री० श्री० श्रीवृत्तम, रामकुला केनीपुरी, हरिद्वज्य प्रीति, उत्पी नारायण मिश्र, जगदीश चन्द्र माधुर ने अधिक महत्त्व दिया है । व्यक्तीक प्रभाव, उदयशंकर चट्ट, प्रभाव नारायण मिश्र, बुदावन छाउ कर्मा, नीचन राकेश, विष्णु प्रसाद, मणि मयुकर, उत्पी नारायण छाउ, ने अपेक्षाकृत मुहावरात्मक रूपों में पराजनी को कम रखा है । विपिन कुमार अग्रवाल, सुरेन्द्र कर्मा, कुमारदास

तथा सर्वेश्वर पयाल कर्मेना ने मुहावरात्मक प्रयोग कम किए हैं, जिसके कारण इन रूपों में परासों की संख्या है। आधुनिक नाटकों की तुलना में आरंभिक नाटकों में परासों का अंगत प्रयोग अधिक हुआ है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, प्रताप नागायक मिश्र तथा ब्रह्मनाथ पट्ट के नाटकों में अनुपयुक्त परासों की संख्या अधिक है। उसी नागायक मिश्र के नाटकों में भी परासों की अंगति अन्य आधुनिक नाटककारों की तुलना में अधिक हुई है। सत्यव्रत सिन्हा, विपिन कुमार अग्रवाल, मणि मय्यर के नाटकों में भी गिने-बुने स्थलों पर परास अंगत लगे हैं। परासों का आधुनिक प्रयोग की ओर अग्रवाल प्रताप, रामकुमार बैनीपुरी, हरिश्चन्द्र प्रेमी, बगदीश चन्द्र भाणुर की रुचि अधिक रही है। उपेन्द्र नाथ अशक, बृन्दावन ठाकुर, मणि मय्यर ने भी आधुनिक परासों के प्रयोग में रुचि ली है परन्तु इन नाटकों में ऐसे प्रयोग बहुत कम रहे हैं। परासों के अन्य प्रयोग लगभग सभी नाटककारों ने अपनाये हैं, जिसमें विशिष्टता नहीं मिलती है। सम्बन्ध शीघ्र के शीघ्र रूप की भी नाटककारों ने काफी महत्त्व दिया है। हमें के, है, की परासों के बाद क्रिया क्रीडा या अन्य शब्दों को लगाकर शीघ्र रूप बनाये गये हैं।

नाटकों में सम्बन्ध शीघ्र के शीघ्र रूप विशिष्ट अभिव्यक्ति के लिए व्यवहृत हुए हैं।

नाटकों में स्थान के विषय में उचित करते हुए स्थान शब्द सम्बन्ध शीघ्र रूप को अपनाया है। इन संबंधी शब्दों के नाटकों में काफी महत्त्व मिला है। नाटकों में व्यवहृत हुए सम्बन्ध शीघ्र शब्द उदाहरण स्वल्प प्रस्तुत है।

- बाप ठल्लू के पास स्तूठ पर बैठिए । ( छोटन० ४३-४४ )
- लम्हों के पास मुलाफिरावाली पीठली । ( तिल० ६ )
- मुँदी बुराफात दुलिन के पास जहाँ लामन मिललें रहली हैं । ( उलट० ३३ )
- कमलताउ के पास जो कीरा कोना है । ( छहरा० ३५ )
- बर बल्लरी जो करने के लीप पहाड़ी पर बड़ मवी है । ( धुव० १६ )
- नगर के बाहर बाँहाली के उपयोग के लिए जो रूप है । ( उपय० ५८ )
- घर के अन्दर बैठकर मरने है बेहतर है । ( धुव० ३७ )

- मैं भारत के बीतरे भारत का निर्माण कर रहा हूँ । ( रस० ५१ )
- कोणाक की बहार बीवारी के बीतरे कुल कितने लोग हैं ? ( कोणाकर० २५ )
- मर्दा के बीच बीतरे के बीने हैं + + ( कृष्ण० २५ )
- बीतरे हैं उद कमलों के बीच हस्त बीते की फिती ( उदर० ३४ )
- भारत के बीच एक बीतरे बीतरे - ( कृष्ण० ३२ )
- भितर के ऊपर वही स्वर्ण हू ( ना० ५० वि० ६६ )
- पैरी बीतरे के ऊपर ताँड मुत्त होगा ( कृष्ण० २३ )
- भितर वहाँ बला जाऊँगा -- माँ के घात ( मुक्ति० ५० )
- दबी के घात है गया । ( रस० ३१ )
- बार-बार हः हः लोग एक-एक बुद्धा के बीच बैठ हैं । ( उदर० ४३ )
- वही बिन्नी बुद्धा के बीचे हैं । ( मुक्ति० ५३ )
- भारत के बीचे छड़े रहे । ( भारत० भा० ३६ )

इन सम्बन्धवाचक वाक्यों में कुछ ऐसी वाक्य हैं, जिनके स्थान पर उनसे मिली-जुली वाक्य व्यवहृत किये जा सकती हैं इनके प्रयोग से अभिव्यक्ति में कोई अंतर नहीं आ सकता । के पाठ के स्थान पर के निरुद्ध के बीतरे की बगल पर के ऊपर रहे जाने पर अभिव्यक्ति में कोई भिन्नता नहीं आ सकती ।

उपयुक्त स्थानवाचक सम्बन्धवाचक द्वारा नाट्यकारों ने <sup>स्त्री</sup> अभिव्यक्ति की है ।

काठ की बुद्धा देने के लिए, काठवाचक सम्बन्धवाचक वाक्य का चुनाव नाट्यकारों ने किया है । जो -

- बीता बुद्धा के बाद क्या बुद्धा । ( रस० ३० )
- बिस्तर पर जाने के बाद बीते हैं लोग + + ( वि० २ )
- हस्त बाज के बाद हू हस्त पर में पैर नहीं रह सकेंगा । ( यु० ३० )
- बीच के बाद वह मुझे कपड़े छाप है गयी । ( रस० ५८ )

- व्याह के बाद जी घरबार हुआ था ( कर्णो० २६)
- एक युग के बाद पैसा है तुम्हें ( लंकी० १०५)
- परन्तु उसके पैसाबखान के पश्चात् दिल्ली में और मचा हुआ है ।  
(जय० ३६)
- कवचति के पीछे जिन लोगों ने स्वातन्त्र्य के आदर्श को जाने बढ़ाया ।  
(कर्णो० ४७)
- मुझ से पहले इस प्रवण्ड बेरवी का व्यतीजन करें । ( कौणार्क ५७)
- मैं स्वतन्त्र के जाने से पहले भाग लायी । ( जय० १०५)

‘ के बाद’ उद्यम की नाट्यकारी ने प्रतापता दी है ताकि माणा व्यावहारिक माणा के निकट की गयी रहे । के पश्चात् की व्यतीजन प्रवाद, हस्तिकृष्ण प्रीति, उपेन्द्र नाथ अरक ( जय पराजय में ) मोहन राकेश में अधिक अपनाया है ।

दिल का सीत करते हुए पितावाक्य रूप की प्रयुक्त किया है । जैसे -

- मैं कम की तरफ जा रहा हूँ । ( रत्न० १५)
- यम कर्म की तरफ मन लगाते हैं ( उलट० ६)
- कैलाश महादुर ने मेवाड़ की तरफ की ओर उठाई थी । (रत्ना० १०६)
- और मछा कुछ लोग लियाकर दुश्मनों की ओर भेजे थे ?  
(मोहोत्सव० २६)
- + अधिकतम भाव है इस दुर्ग की ओर कैला मयानक सीत  
कर रहा है । ( पुन० ४५)
- वे बैरबाबर अग्नि की गंगा के पूरव की ओर से बहे । (पुन० ०६६)
- मैं बाद की ओर पैसा रहा था । ( मुक्ति० ५३)
- नदी तट की ओर उन्हें पड़ते हैं ( छहरीं ० ३३)
- पुरुषार्थ के अमर-बीज की ओर बढ़ने । ( स्वयं० ३)
- काम जाकनी के प्रति तुम्हारे मन में द्वेष है । ( रत्न० २३)
- किसी रीति रिवाज के प्रति आग्रह नहीं । ( लंकी० १०७)
- रबी की पति के प्रति कुछ कलने का अधिकार नहीं है । ( वि० ३०३३)

‘की तरह’ के स्थान पर की और भी व्यवहृत किया जा सकता है। इनके परिवर्तन है अभिव्यक्ति में कोई अंतर नहीं आ सकता। नाटककारों ने दिशावाचक सम्बन्धवाचक में की और की अधिक महत्व दिया है। के प्रति की कम नाटकों में लाया गया है। के प्रति की नाटककारों ने प्रायः उन स्थलों पर प्रयुक्त किया है जहाँ भाषा में साहित्यिकता लाये हैं। ऐसा प्रयोग जयचंकर प्रताप, मोहन राकेश, उष्य शंकर भट्ट, जगदीश चन्द्र माथुर, मणि मसुकर के नाटकों में अधिकतर हुआ है।

समानता प्रकट करते हुए या तुलना करते हुए, सादृश्यवाचक सम्बन्धवाचक लक्ष्यों द्वारा नाटककारों ने भाव व्यक्त किए हैं। नाटककारों ने ‘की तरह’ लक्ष्यों की सादृश्यता प्रकट करते हुए प्रमान रूप में अपनाया है, क्योंकि यह लक्ष्य रूप सामान्यतः बोलचाल की भाषा में व्यवहृत होता है। सादृश्यवाचक सम्बन्धवाचक लक्ष्यों के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- स्त्री अब की तरह छिट जाना चाहती है। (माया० ५७)
- लक्ष्मिणी है जान्चारी की तरह मछली है ? (उलट० ३५)
- उन्हीं की राधाओं ने छुणाँ ने छुटेरे ने मुदड़ी के छातों की तरह छूट लिया। (स्वयं० १४)
- मैं लाया की तरह तुम्हारे साथ-साथ रहा हूँ (उहरों ८७)
- तुम ऐसे पागलों की तरह क्या बेत रहे हो ? (जुने० ५५)
- हस्मात की तरह कठोर शरीर + + (विजय० १७)
- डाक गाड़ी की तरह टूट पड़ेगी (लौटन० ५८)
- यह दस्तु यह बरसाती बाढ़ के समान निकल जायगा। (चन्द्र० ११२)
- दो बिजलियों के समान झीड़ा करते-करते हम तिरछी हो जायें। (स्वयं १५६-५७)
- + + मख-मख कर डराते बान के समान पानी बरसा रहे हैं। (श्रीचन्द्रा० ३३)
- नन्हे नन्हे दीपों की भाँति लीरे की दूर कान में सहायता कर रहे हैं। (जय० ७५)



- वह और उसका साथी तड़ित की भाँति आसमान से किसी कोने से उतरे । (प०रा० २१)
- क्या आधी की भाँति भारत के सौभाग्य श्री की लुटता हुआ बढ़ता ही जायगा । (शपथ १०)
- जो दूध में पड़ी सब्जी की भाँति वहाँ से बाहर निकाल कर फेंक दिया गया है । (दुर्गा० ५५)
- तुम्ही ने उनींदी उषा के सदृश भँका था । (कंद १२४)
- क्या इसी कोशिस में रामचन्द्र और दशरथ के सदृश पुत्र और पिता अपना उदाहरण नहीं छोड़ गए हैं । (अज्ञात० ६६)
- एक-एक शिल्पी पच-पच सैनिक के तुल्य था । (कोणार्क० ६१)
- ॥ हमने अपने आपको सोलहों जाने अंजो के अनुसू बना लिया है ।  
(अंजो० ३८)
- उसे वापस जाने वाले प्राणी के यो-य बना रखा है । (प०रा० १३)

नाटकों में कुछ ऐसे अव्यय प्रयुक्त हुए हैं जिन्हें स्थान पर दूसरे अव्यय भी रखे जा सकते हैं । जैसे 'की तरह' के स्थान पर 'की भाँति', 'के समान' के स्थान पर 'के सदृश' व्यवहृत हो सकते हैं।

'की तरह' तथा 'के समान' अव्यय को सश्री नाटककारों ने अपनाया है के सद्भा को जयकिरण प्रसाद ने अपने नाटकों में अधिक महत्व दिया है। 'की भाँति' अव्यय हरिकृष्ण प्रेमी तथा कद्दीनाथ भट्ट के नाटकों में अधिक आया है । 'के तुल्य', 'के यो-य' को उन्ही नाटककारों ने अधिक अपनाया है जिन्होंने नाटकों की भाषा में साहित्यिकता है । जयकिरण प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी, जगदीशचन्द्र माथुर के नाटकों में इन अव्ययों को अन्य नाटककारों की तुलना में अधिक महत्व मिला है ।



के लिए, के कारण, के मारे, के वा से, की वजह सम्बन्धीयों द्वारा किसी कारण की अभिव्यक्ति की गई है। 'के लिए' अव्यय की नाटकों में सर्वत्र अधिकता रही है। इस अव्यय के द्वारा नाटककारों ने भाषा में व्यवहारिकता लाने का प्रयास किया है। नाटकों में व्यवहृत कारणावाक्य इस प्रस्तुत है। -

- ॥ द्वार पर एक भिन्ना मूर्ति भिन्ना लेने के लिए खड़ी है। (नहरों ०६२)
- एक नौकर ऊँचा के लिए और रख दो। (स्वर्ग ०२५)
- नहीं महाराज उन्हें इस तरोवर से गये हैं, नौका बिहार के लिए।  
(न० सा० वि० ४६)
- लई भूँरे ही रक्त में तेजी लाने के लिए काफी नहीं है। (प० रा० ०५८)
- चिड़ीमार की तरह मुखविकनों को फँसाने के लिए धोखेबाजी का जान फँसाकर बैठना पड़ता है। (जलट ०६)
- अंधी खुद अपनी मोत का कारण थी। (अंजो ०६२)
- बड़े भाई के सम्मान के कारण मैं उन क्षणों के लिए विमूढ़ सा हो गया। (लहरो ०८६)
- एक तो दर्द के मारे नींद नहीं आती। (अम्ब ०११२)
- कसनी के माँटे बड़ियाँ भुन हुई जा रही हैं। (भाबी ०६०)
- ते में तो मियाँ के वा से खाना बनाने जाती हूँ। (नील ०१३)
- ॥ किस जिन्दगी के वा से तकलीफ उठाना। (भारत ० भा० ३१)
- वह आप ही की वजह से मारा गया होगा। (मिन्दूर ०३५)

के लिए, के कारण सम्बन्धबोधक अवयवों को सभी नाटककारों ने महत्व दिया है। 'के मारे' को कृदाबन्जाल वर्मा, रामचन्द्र बेनीपुर तथा सुरेन्द्र वर्मा ने, 'के वास्ते' को भारतेन्दु हरिश्चन्द्र तथा को वज्र को लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने नाटकों में अधिक स्थान दिया है।

उद्देश्य को व्यक्त करने के लिए 'के हेतु' अवयव का चुनाव किया है।

- भरे प्रचार के हेतु प्रीतमणि पत्र की सृष्टि हुई। (भारतभा० ३३)

विरोधवाक्य सम्बन्ध बोधक द्वारा नाटककारों ने विरोध प्रकट किया है।

- एक बेवारी अबला के विरुद्ध जहापिनाब को क्यों भुझाते हो। (दुर्गा० २२)
- लेकिन मुनियों के विरुद्ध फायरों के बीज बोने के लिए दासी को छोड़ गई है। (प० रा० ६२)
- कोसो तक धारा के विरुद्ध नौका देने वाले मल्लाह की : :  
(कोणार्ड २६)
- आज उनकी कई कि एक बड़ा जुलूस निकालिए - दस्तुनों के खिलाफ।  
(प० रा० २६)
- : : अपने ही देशवालों के खिलाफ और मौज मिलाइए।  
(भ्रंसी० ५२)
- कानून आदमी के खिलाफ नहीं है। (लोटन० ३१)

'के विरुद्ध' अवयव को नाटकों में अधिक महत्व मिला है। के खिलाफ को हरिवृष्ण प्रेमी, कृदाबन्जाल वर्मा, जगदीश चन्द्रमाधुर, जी०पी०बीवास्तव, लक्ष्मीनारायण मिश्र तथा विपिन कुमार अग्रवाल के नाटकों में अधिक स्थान मिला है।

एक वस्तु को दूसरी वस्तु से पृथक् करते हुए पार्थक्यवाक्य सम्बन्धबोधक का व्यवहार हुआ है।

- तुम भारत की सीमा से दूर न जाना होगा। (चन्द्र० १८८)
- इस हंसी हंसी में बुराईयों को इस देश से दूर भाग्यें (उलट० ५)
- साधन के विषय में बताते हुए, साधनवाक्य सम्बन्ध बोधक को व्यवस्थित किया है जैसे -
- यदि मेरी बुद्धि और प्रयास के द्वारा बारह सौ व्यक्तियोंःः  
(कोणार्क० ४)
- वह पालक - जन के द्वारा सुरक्षित होगा। (कंद० १३२)
- मैं भी उस वास्तु के सहारे सरकार की सेवा के लिए यात्रा करूँगा।  
(भ्रांसी० १०५)

नाटकों में के द्वारा अध्वय को अधिकतर अपनाया गया है। 'के सहारे' को जगदीश चन्द्र माथुर, सुन्दावन लाल वर्मा, बड़ीनाथ भट्ट के नाटकों में अन्य नाटकों की तुलना में अधिक स्थान मिला है।

कहीं-कहीं नाटककारों ने यौगिक और सह सम्बन्ध बोधक अव्ययों को एक साथ भी प्रयुक्त किया है। - जैसे

- उसकी ओर से जधि भी तो नहीं की जा सकती। (स्वर्ग० २६)
- तुम्हारे पति के कर्मों की ओर से। (दुर्गा० ६४)
- महाराज की ओर से मुझे निर्माण मिला। (वि० ब० २१)
- टाँग के नीचे से निकले। (रत्न० ६६)
- कलिंग के उमर से बादल बट जायेंगे। (कोणार्क० ६८)
- जिन्दगी के भीतर से पैदा होती है। (मादा० २६)

उपर्युक्त कोटि के सम्बन्धबोधक प्रयोग नाटकों में सर्वत्र हुए हैं ।

कई बार अव्ययों का प्रयोग वाक्यों में अटपटा सा लग रहा है ।—जैसे

- मेरा मन दक्षिण की ओर के लिए कहता है । (मौसी ० ११८)

इसमें यदि 'की ओर' को हटा दिया जाय तो अधिक उपयुक्त लगे।

- इन्के दिल के ऊपर है । (भारत ० ५०-२)

नाट्यकारों ने अपूर्ण वाक्यों का अन्त कभी कभी यौगिक परसों से किया है । अपूर्ण वाक्यों में इन परसों का बड़ा महत्त्व पूर्ण स्थान है इनके वाक्य में न होने से अभिव्यक्ति में अन्तर आ जाता है ।

- मानी के पास हज़र । (मादा ० ५४)

- आचार्य के पास । (पुन ० ४६)

- सुनसान जंगल के बाहर । (मादा ० ५२)

- वीरों की भाँति । (दुगा ० ६६)

- उन्हीं के कारण । (नहरों ० ४६)

उपर्युक्त वाक्यों में यदि परसों को न लगाया जाता तो वाक्य से किसी प्रकार की अभिव्यक्ति न हो पाती ।

अपूर्ण वाक्यों के अन्त में यौगिक परसों का व्यवहार जयशंकर प्रसाद, कटुनाथ भट्ट, जगदीश चन्द्र माथुर, लक्ष्मीनारायण मिश्र, लक्ष्मीनारायण लाल, मुकुटाक्षर, मोहन रावेल के नाटकों में अधिक हुआ है । इनकी तुलना में उपेन्द्र नाथ अग्र, हरिकृष्ण प्रेमी, बृन्दावन लाल वर्मा तथा रामकृष्ण बेनी पुरी ने ऐसा प्रयोग कम किया है । अन्य नाट्यकारों में भी परसों के प्रयोग की यह तैली अपनायी है परन्तु कम ।

नाटककारों ने कई बार वाक्य में स्यात्मकता तथा अलंकारिकता के उद्देश्य से सम्बन्धबोधों की, आवृत्ति की है।

- पूज की तरह आयी हूँ, परिमल की तरह चली जाऊँगी। (वजात०७५)
- और दूसरे मेरा जीवन पिता जी की चाँदी की तरह, चाँदनी की तरह, हँस की तरह स्वेत दाढ़ी और मूँ की छाया में रंग और कलम के साथ बीता है। (सिन्दूर०२१)
- उसमें कर्तव्य है, पत्थर की तरह, चट्टानों की तरह दृढ़ (जय०३४)
- शेरनी की तरह, जाँधी की तरह। (लोटेन०५२)
- मैंने उनकी बेरहमी के जाल में तड़पती मछलियों की भाँति आश्रम चाँसियों को बचाया। हमलोग तँझ की भाँति उन काले बादलों को चीरकर टूट पड़े। (प०रा०५१)
- भारत के कीर्तिनाम के सम्मान प्रबल हँकार में रत्न-हृदय कंपादो बीर बढो गिरो तो मध्यान्ह के सूर्य के सम्मान। (सद०५६)

कई बार कल्पपूर्ण अभिव्यक्ति के लिए सम्बन्धबोध अव्यय की आवृत्ति की गई है। - जैसे

- मैं लड़ूँगी अपनी प्रज्ञा के लिए, उसकी कला और संस्कृति के लिए, उसके धर्म के लिए मरूँगी। (भारती०६०)
- भारत प्रजा की रक्षा के लिए, शिशुओं को हलाने के लिए, स्त्रीत्व के सम्मान के लिए, देवता, ब्राह्मण और गौ की क्यादा में विश्वास के लिए, आत्म से प्रकृति को आश्वासन देने के लिए। (सद०५)

आवृत्ति-मूलक प्रयोग को और जयकिरण प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी, उपेन्द्रनाथ अरक, जगदीश चन्द्र माधुर, लक्ष्मीनारायण मिश्र की रूचि अधिक रही है। मणिमधुर, उदयकिरण भट्ट तथा रामकृष्ण तैनीपुरी ने भी आवृत्ति-मूलक प्रयोग को महत्व दिया है, परन्तु इनके नाटकों में अपेक्षाकृत ये शैली अन्य रूप में अपनायी गयी है।

कई बार नाटककारों ने आवृत्ति से बचने के लिए भिन्न भिन्न सम्बन्ध बोधक अवयवों का व्यवहार किया है। - जैसे

- राजमाता जवाहरबाई काल - भैरवी की भ्राति दोनों हाथों में तलवार लिए शत्रु सेना को डेर की तरफ घाट रही है। (रक्षा ०६६)
- "जो अजोष की पत्नी की तरफ लाड़ी पहन लें, श्रीमती राजेन्द्र की तरफ डेर दर्जन तरीकों से बाल बना लें और नेडी डाक्टर की भ्राति सम्पन्न। (स्वर्ग ०९९)
- मेरा सैलु आकाश की तरफ जिसका भविष्य हो, उसकी बुद्धि को तो बिजली के समान चमकना ही चाहिए। (ध्रुव ०९६)
- तुम्हारा दर्प घूर घूर कर दुग्री, किन्तु तुम बदमान की भ्राति जटल खड़े हो और मेरा दर्प मिट्टी के किनारे की तरफ टूट चुका है। जय ०

आवृत्ति से बचने के लिए जयकिरण प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी, उपेन्द्रनाथ अरक, जगदीश चन्द्र माधुर ने कहीं-कहीं एक ही ही अभिव्यक्ति करने वाले सम्बन्धबोधक अवयवों का प्रयोग किया है।

आरंभिक नाटकों की तुलना में आधुनिक नाटकों में सम्बन्धबोधक के प्रयोग की विविधता अधिक होती है। सभी नाटककारों ने सामान्यतः व्यवहार में लाये जाने वाले सम्बन्धबोधकों को प्रधान रूप में अपनाया है। कुछ नाटककारों ने जिसमें जयकिरण प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी, जगदीशचन्द्र माधुर, उपेन्द्रनाथ अरक (जय पराजय में), मोहन राकेश ने मुख्य रूप से ऐसे अवयवों

का काफी प्रयोग किया है, जो बोलचाल की भाषा में कम व्यवहृत होते हैं।  
ऐसा प्रयोग नाट्यकारों ने साहित्यिक भाषा के कारण हुआ है।

### समुच्चयबोधाक

=====

समुच्चयबोधाक अव्यय द्वारा नाट्यकारों ने दो शब्दों, पदबंधों या वाक्यों को जोड़ने का कार्य किया है। इन अव्ययों को नाट्यकारों ने विभिन्न अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त किया है।

संयोजक के रूप में नाट्यकारों ने 'और', 'तथा' अव्ययों को काफी प्रयुक्त किया है। इन अव्ययों का लगभग एक सा ही अर्थ है फिर भी इनमें भिन्नता है।

'और' अव्यय को किसी भी प्रकार के दो शब्दों, पदबंधों तथा वाक्यों को जोड़ने के लिए व्यवहृत किया है। - जैसे

- उसकी कला और संस्कृति के लिए, उसके धर्म के लिए मझी। (श्री ६०)
- धर्म और समाज के बारे में तु ज्यादा जानता है, (युग २८)
- अमृत और कृष्ण . . . . . (परा ४३)
- उत्सवों में परिवारिक और घरों में ठाक में भी, अधिकार-मौल्य मुख्य बना रहे हैं (संद ०३)
- वे जल मरे और मुझे तिल-तिल करके जलने को छोड़ गये। (रक्षा ०१६)
- माँ ने विश्राम कर लिया होगा और यहाँ जाने वाली होगी। (मेतु २५)
- मैं मैं उल्टे ही माँ कहुंगा और तुम्हें चिढ़ाऊँगा। (मुक्ति ०५५)

जहाँ एक ही ही कोटि की वस्तुओं को एकत्र किया है, वहाँ 'तथा' समुच्चयबोधाक अव्यय को प्रयुक्त किया है। - जैसे

- हिमालय से निकली हुई सप्तसिंधु तथा गंगा-जमुना की घाटियाँ (संद ० १२५)

- प्रतिष्ठान और चरणादि तथा गोपादि के दुर्गपतियों को जो धन विद्रोह करने के लिए परिषद की आज्ञा से भेजा था, (सूक्त 0 १०४)
- उनकी तलवार को लोहा, धवन, जोगादुगाधिव, भेदों के सरदार तथा दूसरे मान चुके हैं, (जय 0 ३४)
- उस मदिरा में तथा अन्य मणि-मदिराओं में डूबते उतराते रहेंगे।

(नहरों 0 २८)

'और' अव्यय को सभी नाटककारों ने प्रधान रूप से अपनाया है क्योंकि, सामान्यतः व्यवहार में 'और' ही शब्द व्यवहृत होता है। 'तथा' को नाटकों में अन्य रूप में रक्षित गया है। नाटकों में जहाँ भाषा व्यावहारिक भाषा से दूर हो गई है अथवा साहित्यिक हो गई है, वहाँ 'तथा' का प्रयोग प्रायः हुआ है। इसको जयकिर प्रसाद, जगदीश चन्द्र माथुर, जे. एन. नाथ आदि (जय पराजय में) मोहन रावेश के नाटकों में अधिक महत्व मिला है।

विरोधात्मक अभिव्यक्ति को स्पष्ट करने के लिए नाटककारों ने परन्तु, पर, किन्तु, लेकिन समुच्चयबोधक को नाटकों में अधिकतर रखा है। परन्तु, लेकिन की तुलना में 'किन्तु' से अधिक विरोधात्मक अभिव्यक्ति हुई है।

- बहुत सोचता हूँ, परन्तु कुछ उपाय ही नहीं सुझा। (दुर्गा 0 62)
- विजयों की सीमा है, परन्तु अभिलाषाओं की नहीं। (चन्द्र 0 १६६)
- जोड़ नीच कृतघ्न कमजा कलकिनी हो सकती है, परन्तु यह नीचता, कृतघ्नता उसके रक्त में नहीं। (सूक्त 0 6६)
- कहीं तु भी तो उसकी तरह . . . . परन्तु नहीं (नहरों 0 ३६)

'पर' का प्रयोग विरोधात्मक अभिव्यक्ति के लिए 'परन्तु' की भाँति नाटकों में हुआ है। नाटकों में सर्वत्र इसको महत्व मिला है।

- स्त्री शोभा है, पर धर्मपत्नी (मादा 0 ४)
- घमडी चली जाय पर दमडी न जाय (रत्ना 0 ६)
- वे अलहाय बन कर जाये हों, वे भिखारी बन कर जाये हों, पर अवसर मिलने पर वे काटेगें; ऊँ मारने से बाज न आयेगें। (जय 0 २९)



- उस पाप का भार मुझ पर, पुरु इसका आप पर । (मुक्ति० ८२)
- मैं हूँ ऊपर से बन्ध किन्तु भीतर से घिर पुञ्जवलित ज्वालामुखी । (रक्षा० १५)
- हूँ, मैंने तुम्हें फूल समझा था किन्तु फूल मैं हूँ ..... (शपथ० ७२)
- भद्रों के सरदार तथा दूसरे मान कुंहे हैं, किन्तु बंड से राघव को अधिक पसन्द करता हूँ । (जय० ३४)
- इसमें सफलता नहीं मिली तो आत्महत्या कर लूंगी लेकिन इस दमघोड़ बातावरण में फिर नहीं लौटूंगी । (युगे० ४६)
- ॥ एक दिन वह नायक के रूप में अवतरित होगा, लेकिन इस का तात्पर्य यह नहीं कि ..... (ना० अ० वि० ६३)
- जहाँपनाह, समुद्र की धार भी ही मिल जाय, लेकिन उस मुक्त की दोलत की धार नहीं मिल सकती । (दुर्गा० २२)
- शत्रु से हाथ जोड़ने बनता है, लेकिन मित्र से नहीं । (मुक्ति० ६३)

परन्तु, किन्तु अवयवों को सभी नाटककारों को विरोधवाक्य अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त किया है। 'लेकिन' अवयव को भी सभी नाटककारों ने अपने नाटकों में स्थान दिया है। परन्तु नाटककारों ने इसको अधिक महत्त्व नहीं दिया। जिसमें बड़ोनाथ भट्ट, लक्ष्मीनारायण मिश्र, उपेन्द्रनाथ अत्र, (इनके नाटक स्वर्ग की भूक में मुख्य रूप से) सुरेन्द्र वर्मा तथा विष्णु प्रभाकर आदि नाटककार हैं।

जहाँ कोई बात निश्चित नहीं है, किन्तु बना हुआ है, वहाँ नाटककारों ने या, अथवा, नहीं तो, अन्यथा, चाहे, आदि समुच्चयवाक्य द्वारा अभिव्यक्ति की है।

- ॥ दादा या परदादा या एक और पीढ़ी ऊपर वाले काश्मीर से मांगते जाते आए होंगे । (भारत० पु० ९६)

- शुभधारा ..... या.....या.....कर्त्तार । (परा० २७)
- शुभधारे बाजों को सब साथे पर भुजा मैली थी या कुल छोड़ देती थी । (रत्न० ५६)
- बाप लोग चलेगें या पत्थर की तरह छड़े रहेंगे । (करी० ५७)
- :: तुम्हें इसी हंसा बाई के सामने भुजना पड़ेगा अथवा सब अधिकार त्याग कर चित्तौड़ को छोड़ देना होगा । (जय० २५)
- महानाश अथवा पुन्य । (जय० २४)
- साहब के लिए अथवा चन्द्रकला के लिए । (तिन्दूर० ७६)

या, अथवा अव्ययों द्वारा नाटकों में एक सी ही अभिव्यक्ति हुई है । 'या' को नाटकों में अधिक महत्व मिला है, क्योंकि यह व्यावहारिक भाषा में अधिक प्रयुक्त होता है । 'अथवा' को इसकी तुलना में कम स्थान मिला है । इसको अधिकतर उन्हीं नाटककारों ने अपनाया है, जिनका रुझान साहित्यिक भाषा की ओर रहा है । जयदेव प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी, जगदीश चन्द्र माथेर, उषेन्द्र नाथ अरु (जय पराजय में) और मोहन रावैरा के नाटकों में अन्य नाटकों की तुलना में इसकी अधिकता रही है ।

'नहीं तो' का भी प्रयोग विकल्पात्मक अभिव्यक्ति के लिए हुआ है । इसके प्रयोग कैदवादी तथा कुछ निश्चयता सी व्यक्त हुई है, अतः 'या' के प्रयोग में इसमें थोड़ी भिन्नता है ।

- हाँ मुझपर देखो हमारे बात खाली न जाये, नहीं तो यूँ हमारे मोठ उखरे जान्यो । (उमट० ६१)
- कार्य उसके मुँह में साधना की लगाम होनी चाहिए, नहीं तो न जाने वह किस अधमूख में ले जाकर पटक देगी । (अम्ब० १११)
- माँ को अनुमान हो गया होगा कि वधाँ में मैं तुम्हारे साथ थी, नहीं तो इस तरह भीग कर न जाती । (आवाह० १६)

- अभी इस सज्जाजनक अपराध का प्रकट करना बाकी ही रहा -  
जल्दा अभियोग प्रमाणित करना होगा फिरलिफ्त नहीं तो  
सजा इसका न्याय करेगा । (चन्द्र० ६३)

'अन्यथा' का प्रयोग 'नहीं तो' की भाँति नाटकों में हुआ है ।

- गंधर्वराज का भाव्य ऐसा था , अन्यथा हम लोग तो ... कहते  
क्यों नहीं (वि० ३० ६८)
- या तो अपने प्राण दें, अन्यथा मेरे संधि के नियमों को स्वीकार  
करें । (धृ० ० ३८)
- जब कि शास्त्रों के अनुसार उसमें यह विरोधता होनी ही चाहिए  
अन्यथा कोई पुण्य नहीं मिलता । (मे० ० ८)

अन्यथा की तुलना में 'नहीं तो' का व्यवहार नाटकों में अधिक हुआ  
है । 'नहीं तो' की नाटकों में सर्वत्र अपनाया गया है । जयकिरणप्रसाद, जी० पी०  
बी० सास्त्र और रामकृष्ण केनीपुरी के नाटकों में अन्य नाटकों की तुलना में इसकी  
अधिकता है । 'अन्यथा' के प्रयोग की ओर जयकिरण प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी,  
उदयकिरण भट्ट, मोहन रावेश और सुरेन्द्र वर्मा की दृष्टि अन्यत्र की तुलना में  
अधिक है ।

'चाहे' द्वारा भी अनिश्चयता व्यक्त हुई है । - जैसे

- बच्चों का हृदय कोमल थाता है, चाहे इसमें कटीली भाँडी लगा दो  
चाहे फूलों के पौधे । (अजात० २५)

'चाहे' को बहुत कम स्थान नाटकों में मिला है । जयकिरण प्रसाद, सुरेन्द्र  
वर्मा ने गिने-कूने स्थानों पर इसको रखा है ।

किसी शर्त को व्यक्त करते हुए या किसी बात का स्तुति करते हुए  
 ७७ विशिष्ट समुच्चयबोधक अव्यय नाटकों में व्यवहृत हुए हैं । - जैसे

- '॥ यदि ऐसा है तो तुम्हो अब विवाह कर डालना चाहिए । (भारत० प्र० २)
- यदि मैं चुम्बक हटा दूँ तो यह विमान मूर्ति धराशायी होगी (कोणार्क० २६)
- यदि यह नहीं हुआ तो खेर नहीं, (ककरी ४५)
- यदि तुम मेरी रक्षा नहीं कर सकते, अपने कुल की म्यादा, नारी का गौरव, नहीं बचा सकते, तो मुझे केव भी नहीं सकते हो । (ध्रुव० २६)
- यदि ऐसा न हो तो ज्ञान की वृद्धि असंभव हो जाय । (सूक्त० १३३)

अगर ... तो, अव्ययों को नाटकारों ने भाषा को, व्यावहारिक भाषा के निकट लाने के लिए प्रायः व्यवहृत किया है ।

- अगुरु जागे तुमने एक शब्द भी कहा तो मैं बीबठा तोड़कर पाँव में डाल दूँगा । (रत्न० १५)
- अगर ऐसा नहीं हुआ तो मुझे कोई पुण्य नहीं मिलेगा (भैरव० ११)
- अगुरु खुद इनाम न दे सकिये तो कम से कम मुखविक्रयों से तो दिलावा दिया कीजिये । (ऊट० १९)
- ... अगुरु केवल ... केवल प्यार के सम्मोहन में खी जाऊँ तो ... तो तरावु के पल्ले चंचल हो जाते हैं (प० रा० ४६)
- अगुरु आप मुझे बहुत लीन करेंगे तो मैं कूप में कूद कर प्राण दे दूँगी । (मुक्ति० ५२)

यदि तो, अगर... तो से नाटकों में एक से ही भाव प्रकट हो रहे हैं, इनको एक दूसरे के स्थान पर रक्खा जा सकता है। इनका व्यवहार सभी नाटकारों ने किया है ।

- यद्यपि तुम्हें विनाम की आवश्यकता है, परंतु अवस्था बड़ी भयानक है । (चन्द्र० ७०)

- युद्ध में अपने बहुत से लोग भारत विजय की भी पूर तुम्हारे बिना सब निर्बल हैं । (भारत० भा० ३५)
- घ्राहे हमारा सर्वस्व नाश हो जाय परन्तु आकल्यान्त लोह-लैखनी से हमारी यह प्रतिज्ञा दृष्ट यवनों के सक्ष्य पर लिखी रहेगी । (नील० २५-२५)

नाटकों में 'यथार्थ' के साथ 'तथापि' अव्यय न प्रयुक्त हो कर परन्तु तथा पर व्यवहृत हुआ है । इस समुच्चयबोधके प्रयोग की ओर जयकिर प्रसाद, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (भारत दुर्दशा में) हरिकृष्ण प्रेमी तथा मोहन रावेश की सचि अधिक रही है।

चाहे, परन्तु अव्यय भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (नील देवी में) जयकिर प्रसाद के नाटकों में व्यवहृत हुआ है । अन्य नाटकों में इसकी अत्यल्पता है ।

कथन की व्याख्या करते हुए, उसमें स्पष्टता लाने के लिए भी समुच्चयबोध अव्ययों को नाटककारों ने महत्त्व दिया है । - जैसे

- यह अविश्वस्य सच है - अर्थात् वेदांत । (दुर्गा० ५८)
- इसलिए ऐसी भौगोलिक स्थिति के कारण वहाँ की वाकाटक सेना शत्रुओं के विरुद्ध आक्रमण में बहुत सहायक होगी, अर्थात् इस व्यास से दोहरे उद्देश्य पूरे होंगे - (सेतु० ३२)
- जो पराक्रमी पुरुष सात समुन्दर पार से सहाय्य सामाग्री अर्थात् गेहूँ, चीन से अवनप्राप्त, पाकिस्तान से फूट के बीज :: (रत्न० ३०)

'अर्थात्' समुच्चयबोध को नाटककारों ने काफी कम प्रयुक्त किया है क्योंकि सामान्यतः बोलचाल की भाषा में इसको कम अपनाया गया है । जयकिर प्रसाद, बटुनाथ भट्ट, सुरेन्द्र वर्मा, मणिमोहन ने स्पष्टता लाने के लिए इसका प्रयोग किया है ।

'मानी' अव्यय को भी नाटककारों ने व्याख्यात्मक अभिव्यक्ति में स्थान दिया है ।

- यह मधु स्वर हुण राजमहल के अन्तःपुर में मृन्मयी सर्प की पैटिका में बंदी करने के लिए जादूगरनी मधुजर बजा रही है । (रामध २५)
- लेकिन सब के सब मृन्मयी कौतुक निहार रहे हैं । (दश १०८)
- तरंग पवन के स्पर्श से उन्मादिनी ली होकर ऊपर की उछल रही हैं, कहीं ऊँची और कहीं नीची, मृन्मयी आनन्द के उभार में शिथिलता भक्त पड़ती हो । (वि० ३० २६)
- लड़ी देह बरसात भी अबकी किस धूमधाम से आई है मृन्मयी कामदेव ने अबलाओं को निर्बल जानकर इनके जीतने को अपनी सेना भिजवाई है । (श्रीचन्द्रा ०५५)
- इनके सामने चित्रमूर्ति से ऐसे हँसी मृन्मयी आपकी बत्तीसी मौक्तियों की है । (अंजो ०५०)

‘मानी’ अव्यय द्वारा अभिव्यक्ति में, उदयकर भट्ट की सच अधिकारी है इनके अतिरिक्त भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, जयकर प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी, जगदीश चन्द्र प्रेमी तथा जेम्सनाथ अक के नाटकों में यथा-स्थान इनको व्यवस्थित किया है ।

‘जे’ अव्यय का प्रयोग भी ‘मानी’ की भाँति कथन के स्पष्टीकरण हेतु हुआ है ।

- जे खुन गये, जे फरने पर पपीता खुन जाता है । (रस ७३)
- ऐसे लग रहा था जैसे हाथ लगाते ही वह आरंभ से काँप जायगा । (नहरों ०५२)
- लड़की ऐसी है जैसे साक्षात् देवी का स्म । (युग ०२५)
- आरंभों की अधियाँ चल रही हैं और इनमें हृदय ऐसे काँप रहा है जैसे दो शेरों में भ्रमणित मृग । (जय ०३६)

‘जे’ को नाटकों में अन्य स्पष्टता लाने वाले अव्ययों की तुलना में अधिक महत्त्व मिला है । जिसका नाटकों में सर्वत्र प्रयोग है ।

'कि' अव्यय द्वारा कथन में स्पष्टता लाई गई है। इसको सभी नाटकों में अपनाया गया है। -

- बाह बाह यह तो वहाँ हुआ कि पटे फरसी और बैच तेल (ऊनट० ८६)
- तब मेरे जो मे आया था कि अपनी ठडी से ताबझोठ उसकी हड्डी पसली एक कर दूँ। (अमृत० ४६)
- वह चाहती थी कि हुजूर को कुछ अपना करतब दिखनाए। (नील० २८)
- हर्ष की बात है कि पीठ में घाव न खाकर तुम मेरे दूध की लाज रखी। (दुर्गा० १११)

क्योंकि, इसलिए, इस, अतएव, तो सम्बन्धबोधक द्वारा कारण की अभि व्यक्ति की गयी है।

'क्योंकि' का प्रयोग नाटककारों ने काफी किया है। इसको प्रायः कारण को व्यक्त करने के लिए प्रयुक्त किया गया है।

- मैं छाया की तरह तुम्हारे साथ साथ रहा हूँ क्योंकि तथागत का यह आदेश था। (नहरों० ८७)
- गाओ, गाओ उत्साह का गीत क्योंकि पृथु राजा सुबे और जाकान का झुझूह लौड़ रहा है। (प० रा० ८५)
- हम लोगों को किसी से भी ज्यादा बातचीत नहीं करना चाहिए क्योंकि हमारे रोंब और अस्थिर में फट जाता है। (ऊनट० २८)
- पठस्त होमे के बावजूद यह नहीं जा सकती क्योंकि हमारे बगैर मैं नहीं रह सकता। (अमृत० १०४)

'क्योंकि' को सभी नाटककारों अपनी नाट्यकृतियों में महत्त्व दिया है।

'इसलिए' अव्यय से भी कारण प्रकट किया गया है। -

- मैं भी फट जाता हूँ इसलिए मैं भी जीवना चाहता हूँ। (अमृत० ६७)
- ब्राह्मण अग्निमुख होते हैं, इसलिए यह चिन्तन सतत रूप से ठीक है। (वि० अ० २५-३०)

- रणमल के आदमी मेरे पीछे छाया की तरह रहते थे इसीलिए  
में युवराज के जाने से पहले भाग आयी । (जय० १०५)

- कुमार हो, इसीलिए दया जाती है (खंड० १७)

कई बार कारण व्यक्त करते हुए 'इसीलिए कि' अवयवों से भी संयोजन  
किया है।

- वे लज्जित करते थे ... विशेष रूप से , इसीलिए कि वे...

वे उत्सव में... वहाँ जा पायेंगे (सहरो० ४८)

- शायद इसीलिए कि चाँदनी बड़ी शीतल होती है भूँ । (अम्ब० ३४)

'इसीलिए कि' द्वारा अभिव्यञ्जना रामकृष्ण केनीपुरी , मोहन रावेल,  
मणि मङ्गूर तथा लक्ष्मी नारायण नाम के नाटकों में मुख्यतः होती है ।

कथन में किसी उद्देश्य की अभिव्यक्ति करने के लिए 'ताकि' मुख्यबोधक  
को चुना है।

- तुम्हें अपनी सीमाओं में रहना होगा और लोगों के सामने  
सदाचार का उदाहरण पेश करना होगा ताकि भी परिवारों  
की लड़कियाँ तुम्हारी कालोनी में काम ले सकें । (रत्न० ४१)

- अपने पुत्र पाश में तुम्हें बांध रही हूँ ताकि कहीं भाग न जाओ । (जय० १४२)

- ताकि यहाँ वर्षा में भीगता, भीगकर लिखता । (आषाढ़० १११)

'ताकि' को सब नाटककारों ने नहीं प्रयुक्त किया , मोहन रावेल,  
उपेन्द्रनाथ अक, मणि मङ्गूर के नाटकों में इसको अपनाया गया है ।

'कि' अवयव से नाटककारों ने उद्देश्य की अभिव्यक्ति काफी की है।  
अभिव्यक्ति की यह रीति सभी नाटककारों द्वारा व्यवहृत की गई है।

- इन कम्बुजों ने कसम खाली है कि जिन्दगी में एक बात भी सब  
न बोलेगी । (ऊट० १६)

- पुन किया था कि कुमार राज्य की मृत्यु का बदला लूंगा । (जय० १४४)



नाटककारों ने कहाँ कहाँ समुच्चयबोधों को आवृत्ति से बचने के लिए इन्का प्रयोग कम किया है। उदाहरण

- यह है मेरा घर, मेरी पत्नी का कम, और यह है मेरी पत्नी (लहरों 0८६)
- मेरा देश है, मेरे पहाड़ हैं, मेरी नदियाँ हैं और मेरे जंगल हैं (बन्दू 0८१)
- जो पराक्रमी पुरुष सात समुन्दर पार से छाछ सामाग्री जुआति गेहूँ, चीन से च्यवनप्राश, पाकिस्तान से फूट के बीज, तमिलनाडु से राष्ट्र भाषा की बानगी, तैलांगना से तिलकटों का मक्खान और रास्थान से मुख्य मंत्री को नींद चुरा ला सकेगा, मैं उसी का दरमाला पहनाऊँगी। (रत्न ३०)
- चुम्पी गालों के गुलाब में कितनी गंध है, भवों की कमान में कितनी तीरंदाजी, जेहरा के बिम्ब में कितना रस है, दाँतों के दाँडिम में कितनी मिठास, नासिका के शुरु में कितनी उठान है, आँखों के खंजन में कितनी परबाजी है, ललाट के चाँद में कितना जम्न है और लटों के लप में कितना जहर है - सब देख चुकी, आजमा चुकी, जान चुकी। (अम्ब 0१०५)

उपर्युक्त कथनों में नाटककारों ने व्याकरणिक नियमों को दृष्टि में रखते हुए अन्त में समुच्चयबोध को रखा है। इस शैली को जयशंकर प्रसाद, रामकुश केनीपुरी, हरिकृष्ण प्रेमी, मोहन रावेश, मणि मधुकर और उषेन्दुनाथ अक में प्रायः अपनाया है।

कई बार नाटककारों ने समुच्चयबोध का आवृत्तिमूलक प्रयोग किया है, तभी है नाटककारों को इन अव्ययों के स्थान पर अन्य अव्ययों उपयुक्त नहीं लगे हैं जिसके कारण उनकी आवृत्ति की है। - जैसे

- उन सबको जोड़कर माँ का जो चित्र बनता है, वह बहुत स्नान है, बहुत उदास ... जैसे छी अंधार की पृष्ठभूमि में सहस्रों दीपमालाओं से आलोकित बिम्बुल निर्जन राजप्रसाद ... जैसे तपती दीपवर में किसी प्यासे घातक की कातर पृकार... जैसे दो निर्दोष आँखों की निरन्तर अश्रु वर्षा। (सेतु १८)

- नीलकमल की तरह कोमल और बार्ड, वायु की तरह हल्का और स्वप्न की तरह चित्रमय । (बाबाद00८)
- ११ में पूरे विश्वास के साथ आपसे कहती हूँ कि जिस दिन मेरे सुधारक पिता श्रीमान् प्यारे लाल ने मेरे बाजार में मेरे गाल पर इसलिए थप्पड़ मारा कि मेरी साड़ी का पल्ला सिर से उतर गया था, तो मैंने निश्चय कर लिया था कि मैं इन पुराने दकियानुसी रीति-रिवाजों को अब और नहीं मानूँगी । (यू00३६)
- यह रण कंकण जीवन और मृत्यु की मैत्री का प्रतीक है, उत्साह और दूरदर्शिता का समन्वय, शक्ति और सामंजस्य, त्याग और कोशल का रसायन, शौर्य और विवेक का वाहन, तपस्या और शील का पाणिगृहण । (भांसी ७८)

जावृत्तिमूलक प्रयोग में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, वृन्दाबन लाल वर्मा, उपेन्द्रनाथ अंक, लक्ष्मीनारायण मिश्र, विष्णुप्रभाकर, मोहन रावेश तथा सुरेन्द्र वर्मा ने अधिक रसि नी है।

कहीं-कहीं जावृत्ति से बचने के लिए पर्याय सम व्यवहृत हुए हैं। ऐसा प्रयोग सत्यवृत्त सिन्हा ने किया है। -

- केन मेरे डेडी का ट्रान्सफर बेंगलोर से हुआ है, बुट हम लोग बेंगलोर के नहीं हैं । बिफोर डेट हम लोग कटक में थे, लेकिन हम कटक के भी नहीं हैं । यू अण्डरस्टैन्ड बिफोर डेट वी डेयर ऐट मुम्बई बुट हम लोग वहाँ के भी नहीं हैं । (अमृत0३५)

भावों की अतिशयोक्ता की व्यञ्जना करते हुए नाटककारों ने समुच्चय बोधक को महत्त्व नहीं दिया है, क्योंकि इन अवयवों से भाव के जायेग में थोड़ी स्नाक जाती है ।

- बहुत सुन्दर, बहुत मेक, बहुत अच्छी स्वर एक तरीक़ा मिल गयी।

(हकरी0१६)

- कहाँ है मेरा भाई, मेरे हृदय का कल, भुजाओं का पराक्रम,  
आँखों का तेज, वस्त्रों का शीमार, वीरता का वरणीय बंधु। (संद ०१३६)
- मैंने अपने हृदय के टुकड़े को अपने हाथों में मल डाला, अपनी आँखों  
की ज्योति को अपने हाथों में नष्ट कर दिया, अपने घर के उजाले को  
स्वयं अंधकार में परिणत कर दिया - आज मैं माँ होकर भी डायन  
हो गई। (ज्य ०११८)

- मुन्दर, वेद, शास्त्र, पुराण, गीता सब जमर हैं। इनको कोई नहीं  
मिटता लौगा! कभी नहीं!! कभी!!! (भ्रांती ०६०)

भावविशालता की व्यञ्जना के लिए ऐसे प्रयोग की ओर जयशंकर  
प्रसाद, जयशंकर भट्ट, रामकृष्ण केनीपरी, उपेन्द्रनाथ अक, जगदीशचन्द्र  
माथुर, वृन्दाबन लाल वर्मा और सुरेन्द्र वर्मा की अधिक रुचि रही है।

नाटकों में कई बार विशिष्ट अभिव्यक्ति के लिए अपूर्ण वाक्यों का  
अंत समुच्चयबोध से किया है। इन अपूर्ण वाक्यों में समुच्चयबोध होने के  
कारण पूर्ण अभिव्यक्ति हुई है।

- "इसमें कितनी वेदना है, कितनी व्यथा है किन्तु..." (ज्य ०५३)
- दीवार का हमें कितना रोक नहीं, किन्तु... (रत्ना ०६३-६४)
- हूँ, मैं तुम्हें पूरा समझ था किन्तु पूरा मैं हूँ ... (राध ०७२)
- सामान नहीं, लेकिन...। (अयो ०४३) (५)
- हम हृदय से प्रसन्न हैं ... पुनः... (दा ०३९)
- मैं शराब पीता हूँ, यह मेरा अपराध नहीं, मगर... (कंगूर ०९५)

किन्तु, लेकिन, परन्तु, मगर अवयवों के जाने से अपूर्ण वाक्य होने पर भी  
विरुद्धात्मक अभिव्यक्ति हुई है।

- मैं निभाये जाती हूँ क्योंकि ...। (बाधे ०६२)

'क्योंकि' से कारण व्यक्त हो रहा है कि, कोई कारण है जिससे मैं निभाये जाती हूँ ।

किसी बात का पूर्ण सँकेत देने के लिए भी समुच्चयबोधक वाक्य का अन्त किया है । -

- और यदि निकल गया तू (बकरी०५६)
- इसी तरह बराबर आती रहे तू (अमृत०२६)
- वह रात भर वहाँ रह गई तू (युगे०४२)

'कारण' की अभिव्यक्ति भी अव्यय के प्रयोग से प्रकट हुई है ।

- हाँ सोच रहा था कि ... (लहरों०७३)

अपूर्ण वाक्य के अन्त में समुच्चयबोधक रखकर भावाभिव्यक्ति की ऐसी जगहों पर प्रसाद, हरी कृष्ण प्रेमी, उपेन्द्रनाथ अक्ष, जगदीशचन्द्र माधुर व मोहन रावेश के नाटकों में अधिक अपनायी गई है। विष्णु प्रभाकर, सत्येंद्र दयानन्द सक्सेना, सत्यकृत सिन्हा तथा सुरेन्द्र वर्मा ने भी कहीं-कहीं ऐसी ऐसी रीति को महत्त्व दिया है ।

कहीं-कहीं नाटकों में अनावश्यक भी समुच्चयबोधक अव्यय व्यवस्थित हुए हैं, यदि उनको वाक्य से हटा दिया जाय तो अभिव्यक्ति भी अधिक स्पष्टता आ जायेगी

- या तो आप जानबूझकर अन्धान बन रहे हैं और या फिर नाट्यकला का आपका ज्ञान अधूरा है । (ना० ख० वि०६७)
- इसमें और के हटाने पर वाक्य अधिक ठीक प्रतीत हो रहा है ।
- परन्तु यदि सब तुम्हारी तरह से विचार करने लगे तो यह बढ़किया क्या करेगी । (भारत० पृ० ३-४)

'परन्तु' का 'यदि' के साथ प्रयोग अप्रसंगिक है ।

- मुग़ल उसल में भे कहना चाहता था कि अब इसमें वह आनन्द ही नहीं मिलता । (अंगूर 0१०५)

'मगर' के हटने पर वाक्य अधिक ठीक लगेगा ।

समुच्चयबोध का अनावश्यक तथा अटपटा प्रयोग लक्ष्मीनारायण लाल, गोविन्दबल्लभ पन्त, पुतानारायण मिश्र, म्हुारायण तथा सुरेन्द्र वर्मा के नाटकों में अधिक हुआ है ।

नाटकों में 'और' समुच्चयबोध का प्रयोग विशेषतः स्त्रियों में ही भी सर्वत्र हुआ है ।

- छाया लम्बी और लम्बी होती जा रही थी । (लहरों 0३५)
- और जवाब दिये जा चुके हैं (अमृत 0२८)
- मैं और स्त्री से प्रेम करता हूँ (भारत 0 प्र० १०२)
- एक और मधुर मादक गान (जय 0 १६)
- शिक्षा की समाज की हालत तो और भी बदतर हो रही है । (जट 0३)

नित्य व्यवहार में लाये जाने वाले समुच्चयबोधों का प्रयोग सभी नाटककारों ने प्रचलन स्तर से अपने नाटकों में किया है । आरम्भिक नाटककारों की दृष्टि समुच्चयबोध की ओर अधिक नहीं रही है अतः आरम्भिक नाटकों में इनको कुछ कम महत्व मिला है । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, पुतापनारायण मिश्र तथा बंहीनाथ भट्ट के नाटकों में यह विशेषता मिलती है । जयकिरण प्रसाद, हरिश्चन्द्रशेखरी, मोहनराव, जगदीश चन्द्र माधुर, सुरेन्द्र वर्मा के नाटकों में समुच्चयबोध का काफी सफल प्रयोग हुआ है । इन नाटककारों ने नाटक की भाषा की दृष्टि में रखते हुए नित्य प्रति व्यवहार में लाये जाने वाले अव्ययों में भिन्न अव्ययों की भी यथा स्थान प्रयुक्त किया है ।

### विस्मयादिबोधक =====

भावों या मनोदशा की अभिव्यक्ति हेतु नाटककारों ने विस्मयादि बोधक शब्दों को नाटकों में महत्व दिया है। इन विस्मयादि बोधक शब्दों में भावों को प्रकट करने की काफी क्षमता है, एक ही विस्मयादि बोधक शब्द से मनोदशा प्रकट हो गयी है।

- अरे (अम्ब062)
- अय (मादा0१)
- शाबाज़ (कोणार्ड0५६)
- हा (दुर्गा0५८)

उपर्युक्त एक शब्द से ही प्रकट हो रहा है कि पात्र किस मनोदशा में बोला है।

नाटकों में विस्मयादि बोधक शब्दों का प्रयोग विविधता लिए हुए है। इनमें विस्मयादिबोधक शब्दों द्वारा भावाभिव्यक्ति, बोलने की रीति पर भी काफी निर्भर है। एक ही शब्द द्वारा कभी-कभी कई भाव व्यक्त हुए हैं, परन्तु उसमें अन्तर बोलने के ढंग से प्रकट हुआ है।

नाटकों में विस्मय के भाव की अभिव्यक्ति के लिए शब्दों को आश्चर्य के साथ तेजी से तथा विस्मयादि बोधक शब्द की अतिम ध्वनि को खींच कर बोला गया है जैसे -

- ध (सिन्दूर0६६)
- ध (भ्रंती0७५)
- ओहो (चन्द्र0५८)
- अरे (ना0४०वि0७८)
- हे (भारत0 ५०५५)

विस्मय को प्रकट करने के लिए 'अरे' शब्द को नाटकों में प्रधान रूप में सर्वत्र महत्व मिला है। अरे के अतिरिक्त भी विस्मयाबोधक शब्द नाटकों

व्यवहृत हुए हैं। ऐ शब्द को लक्ष्मीनारायण मिश्र, वृन्दावन लाल वर्मा ने, ओहो को जयकिर प्रसाद तथा लक्ष्मी नारायण मिश्र ने हैं को जो०पी० श्रीवास्तव ने अधिक अपनाया है।

विस्मय की अतिशयता को व्यक्त करने के लिए विस्मयादि बोध शब्दों का आवृत्तिमूलक प्रयोग नाटककारों ने किया है।

- जाय जाय (उलट०१०)
- ओ ओ (दुर्गा०५६)
- ह ह (उलट०२२)

कहाँ कहीं दो विस्मयादि बोध शब्दों द्वारा भावातिशायता की व्यञ्जना की गई है।

- ओ ... ओहो, (मादा०२५)

नाटककारों ने कई बार विस्मयादि बोध शब्दों का प्रयोग न करके उसके स्थान पर अन्य शब्दों का विस्मयादि बोध की भाँति प्रयोग किया है। कई बार नाटकों में संज्ञा शब्द द्वारा विस्मय व्यक्त किया है।

- सुभान बाला (उलट०२८)

प्रायः नाटकों में जिस वस्तु से विस्मय उत्पन्न हुआ है, उसको आश्चर्य के साथ उच्चरित किया है।

- (आश्चर्य) भिक्षुणी (अम्ब०१११)
- कुमार! (नहरों०२६)
- (आश्चर्य से) मित (अमृत०११०)
- फाँसी! (अक्ष०२०)
- कर्जान! (कज्जाल०२८)
- उर्वी और कवच! (परा०६६)

संज्ञा शब्दों द्वारा भावाव्यक्ति की ऐसी नाटकों में सर्वत्र व्यवहृत हुई

कई बार विस्मय में संज्ञा शब्दों का आवृत्तिपूर्ण प्रयोग किया गया है। विस्मय का भाव आवृत्ति से ही व्यक्त हो सका है यदि इसमें एक संज्ञा शब्द को रखा जाता तो भाव नहीं प्रकट हो सकता था।

- शिव ! शिव ! (रक्षा ०८)
- ५ शिव-शिव-शिव ! (आधे ०५६)
- राम राम राम ! (मादा ०८)
- हरे कृष्ण ! हरे कृष्ण ! (ऊट ०१०६)

विस्मय की इस प्रकार की अभिव्यक्ति हरी कृष्ण प्रेमी, जी०पी० श्रीवास्तव, मोहन राकेश (आधे अधूरे में) तथा लक्ष्मीनारायण जाल है नाटकों में हुई है।

कुछ संज्ञा शब्द भी नाटकों में विस्मय की अभिव्यक्ति में व्यवहृत हुए हैं जिन्हें साथ विस्मयादिबोधक शब्दों का प्रयोग अनिवार्यता होता है।

- हाय देया, (युगे ०१५)
- ओ बाबा, (अधिर ०२०)
- ओ दादा रे दादा ! (ऊट ०६०)
- ओ बाप रे ! (कौर ०२६)

भाव की इस प्रकार की वाकिक अभिव्यक्ति भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (अधिर नगरी में) जी० पी० श्रीवास्तव, गोविन्द बल्लभ पन्त, विष्णु प्रभाकर के नाटकों में प्रायः हुई है।

विस्मय में कई संज्ञा के स्थान पर सर्वनाम को व्यवस्थित किया है।

- क्या ... त ... त (अंजो ०५५)
- कौन ? (सूदे ०१५२)
- आपने ! (सिन्दूर ०१६६)
- तुम ! (सूदे ०१२५)



विस्मय का आश्चर्य सर्वनाम की आवृत्ति से भी व्यक्त हुआ है ।

- हम! हम! हम कुन कियेन हैं (ऊनट ०१२१)
- आप ... आ ... आप ... ! (लहरों ०८६)

विस्मय को व्यक्त करने के लिए व्रीहणा को कही कहीं महत्व दिया है । उसमें विस्मय का कारण व्रीहणा है ।

- तब ! (मादा ०३८)
- कुन ! (दुर्गा ०५५)

संज्ञा, सर्वनाम, व्रीहणा का विस्मयादि बोधक शब्दों की भाँति प्रयोग लगभग सभी नाटकों में हुआ है, परन्तु जी० पी० श्रीवास्तव, जगन्मोहन प्रसाद, उपेन्द्रनाथ अत्रक, लक्ष्मीनारायण मिश्र, लक्ष्मीनारायण लाल, जगदीशचन्द्र तथा मोहन रावेश ने ऐसे प्रयोग में अधिक रुचि ली है ।

श्रीकाभिव्यक्ति में आ, ओह, हाय, हा आदि विस्मयादिबोधक शब्द प्रयुक्त हुए हैं । इन शब्दों को कोमलता से बोला गया है । इनसे दार्ढ्यता व्यक्त हुई है । इसमें पहले शब्द के साथ आयी स्वर ध्वनि को खींचकर बोलने से शब्द में शिथिलता सी आगई है जो भाव को व्यक्त करने में सहायक हुई है ।

- ओह! (तिन्दुर ०३१)
- आह! (अम्ब ०१०९)
- हाय! (भारत भा ०२३)
- हा! (दुर्गा ०१२०)
- ओफ! (भ्रंसी ००)

शोक की अधिकता को व्यक्त करने के लिए विस्मयादिबोधक शब्दों की आवृत्ति की गई है ।

- हाय, हाय! (अम्ब ०१०२)
- हाय - हाय (युगे ०२५)
- हा! हाय! हाय! (श्रीचन्द्र ०२६)

आयुक्तिमूलक प्रयोग को भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के श्रीचन्द्रकली तथा रामकृष्ण बेनी पुरी के अम्बूपाली नाटक में काफी महत्व मिला है ।

शोक का निवारण करने वाली वस्तुओं को, विस्मयादि बोध शब्दों के साथ भी कहीं कहीं रखा है ।

- हा विधाता! (वि० ३० १८२)
- हे भगवान! (अंगूर० १३)
- हाय भगवान! (दुर्गा० १२३)
- हाय राम! (सिन्दूर २४)
- हाय बापरे! (ऊलट० २२)

शोक को अभिव्यक्तना की यह शैली बड़ी नाथ भट्ट, जी०पी० श्रीवास्तव, उदयकिशोर भट्ट, गोविन्दबल्लभ पन्त, लक्ष्मीनारायण मिश्र, वृन्दाबनलाल वर्मा के नाटकों में प्रयुक्त हुई है ।

हर्ष को प्रकट करते हुए विस्मयादि बोध शब्दों को उत्तेजित होकर बोला गया है ।

- आहा! (मादा० ३८)
- आहा, (न० ३० ५८)
- शाबाश, (कोणार्क० ५६)
- अहा (वि० अ० २०)
- वाह! (युगे० ७)
- वल्लाह, (मीन० ३०)

हर्ष के अन्य सभी सर्वत्र नाटकों में व्यवहृत हुए हैं परन्तु वल्लाह शब्द का भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के 'नीलदेवी' नाटक में अधिक प्रयोग हुआ है ।

आयुक्तिमूलक प्रयोग द्वारा हर्षातिरेक की व्यञ्जना की गई है ।

- वाह! वाह! (रापथ० ६६)
- वाह! वाह! (जैरू १२)
- वाह, वाह, वाह (दुर्गा० ८८)
- ऊर्, ऊर्, ऊर् (बकरी० २९)
- वाहा! हा! शावाक! शावाक! (भारत० भा० २८)
- क-

कई प्रकार विस्मयादि बोधक शब्द भी हर्ष की अधिकता की अभिव्यञ्जना में प्रयुक्त हुए हैं।

- जाहाहा ... वाह बेटा, (मादा० ४४)

नाटकों में हा शब्द की आवृत्ति से ही हर्ष व्यक्त हुआ है, जैसे जाने पर हलौ शोक का भाव व्यक्त किया है।

- हा! हा! हा! (ज्य० ४६)
- हा! हा! हा! (रक्षा० ५)
- हा - हा - हा - हा (जम्ब० २९)
- हा... हा... हा... (मादा० ५३)

विस्मयादिबोधक शब्दों के साथ संज्ञा का प्रयोग कर नाटककारों ने भाषा की बोलचाल की भाषा के निकट लाये हैं। - उदाहरण

- वाह भाई वाह (भारत० भा० ५)
- वाह सावब! (मुक्ति० ५६)
- वाह री कि स्मृत (जलद० २५)
- वही भाग्य (व्या० ३८)

कई बार श्लोका की भी विस्मयादि बोधक शब्दों की भीत व्यवहृत किया है।

- धन्य हो (रक्षा० ६५)
- धन्य है, धन्य है (दुर्गा० १२०)

- बहुत जल्का!!! (नील० २४)

उपर्युक्त कौटि की भाव प्रदर्शनी रेली को भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, लड़ोनाथ भट्ट, जयशंकर प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी ने महत्व दिया है।

तिरस्कार की मनीषा को प्रकट करने के लिए तिरस्कारसूचक शब्दों को नाट्यकारों ने चुना है। इसमें शब्दों की कठोरता तथा लेशी के साथ खोला जा गया है।

- छिः (सिन्दूर० ५०)
- छिः (प० रा० ६८)
- का (अंजो० १२२)
- चुप! (अज्ञात० १३५)
- जा, (अंगूर० ०४६)

अनपूर्यक अभिव्यक्ति हेतु तिरस्कार सूचक शब्दों की आवृत्ति को महत्व दिया है। जैसे

- छिः छिः (भारत० भा० २४)
- छिः छिः (मादा० ८)
- बल-बल (अंजो० ५६)
- जाओ, जाओ (प० रा० ५२)
- छोड़ो-छोड़ो (पुन० ३२)
- बस-बस (चन्द्र० ६६)
- बस-बस (श्रीचन्द्र० ५५)
- धिक्कार है, धिक्कार है। (दुर्गा० १२५)

तिरस्कार की व्यञ्जना में प्रायः तावय भी प्रयुक्त हुए हैं।

- हटजा (सूँद० १५८)
- हट जाओ ... हट जाओ (मुक्ति० १४४)
- दूर ही रह, (अंगूर० ०४६)
- चुप रहो (पुन० ५६)

- कन हट दूर हो (दुर्गा ०२६)
- धिक्कार है तुम्हें! (रक्षा ०४०)

तिरस्कार सूचक शब्दों को कुछ नाटककारों ने अधिक अपनाया है जिसमें कड़ीनाथ भट्ट, जयकिश प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी मुख्य हैं। इनकी तुलना में उपेन्द्रनाथ अरक अंजी दीदी, (जय पराजय में) भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, जगदीश चन्द्र माथुर, गोविन्दबल्लभ पन्त, लक्ष्मी नारायण मिश्र, लक्ष्मीनारायण जाल, मणि मङ्गूर के नाटकों में काफी कम ये शब्द व्यवहृत हुए हैं।

स्वीकारात्मक शब्दों द्वारा स्वीकृत करने की स्थिति प्रकट हुई है।

- हाँ (तबरी ०४२)
- हाँ (अज्ञात ०१०२)
- हाँ (परा ०६६)
- हाँ (समय २०)
- बहुत अच्छा (अंजी ०५७)

अनुमोदन करते हुए प्रायः कल्पपूर्ण अभिव्यक्ति के लिए शब्दों की वाक्यवृत्ति की है। अनुमोदन में ऐसा प्रयोग नाटकों में अधिक हुआ है।

- हाँ-हाँ, (अज्ञात ०५०)
- हाँ, हाँ, (कोणार्क ०८१)
- अच्छा-अच्छा (अज्ञात ०६२)
- अच्छा, अच्छा (अज्ञात ०९८)

'हाँ' शब्द द्वारा स्वीकारात्मक तथा अनुमोदन सूचक अभिव्यक्ति सभी नाटककारों ने की है।

मंगल कामना को आशीर्वाद सूचक शब्दों द्वारा व्यक्त किया है। इसमें प्रायः अभिव्यक्ति वाक्य में हुई है।—जैसे

- कल्याण हो! (अज्ञात ०२६)
- जीती रहो (युग ०५०)
- सुखी रहो! (मेतु ०२६)

- जय हो (अजात० १३९)

- यशस्वी हो (रक्षा० ३६)

आशीर्वाद सूक्त शब्दों को जयस्वरुपाद, हरिकृष्ण प्रेमी के नाटकों में काफी अपनाया गया है। इनके अतिरिक्त उपेन्द्रनाथ अक्क, विष्णु प्रभाकर, गोविन्दबल्लभ पन्त, रामबृक्ष बेनीपुरी, जगदीशचन्द्र माधुर, वृन्दाबन लाल वर्मा तथा सुरेन्द्र वर्मा के 'सैतबन्ध' में इनको स्थान मिला है, परन्तु इन नाटककारों ने अपेक्षाकृत कम महत्व दिया है।

कुछ ऐसे नाटकों में विस्मयादि बोध्य शब्द व्यवहृत हुए हैं, जिनसे कोई भाव नहीं प्रकट हुए हैं। उनसे सम्बोधित किया गया है।

- ओ (परा० १३)

- नाच है (अजो० २१)

- जा है (भैरी ५०)

- ओ बच्चा (अक्ष० २२)

- ओ (जट० २६)

- अरी (दरा० ८५)

उपयुक्त कोटि के सम्बोधन शब्द भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, जी०पी० श्रीवास्तव, वृन्दाबन लाल वर्मा, उपेन्द्र नाथ अक्क, रामबृक्ष बेनीपुरी तथा जगदीश माधुर<sup>नाटकों में</sup> (द्वाराथ नन्दन में) अधिकारित: आये हैं।

नाटकों में कई बार ऐसा प्रयोग हुआ है कि नाटककार कोई भाव प्रकट करना चाह रहा है परन्तु विस्मयादि बोध्य शब्द के अनुपयुक्त प्रयोग से कुछ अन्य अभिव्यक्ति हुई है।

विस्मय की अभिव्यक्ति जोहो से अधिक होती है, परन्तु उसके स्थान पर शीकरी अभिव्यक्ति करने वाला जोह शब्द प्रायः नाटकों में प्रयोग हुआ है।

- जोह, जाय! (मादा० ३८)

- जोह! तिमियां तोप चला रही हैं (भैरी० ६१)

- ओह! मे तो लौखन के देखते ही समझ लिया (लॉटनो 32)

लोक में कभी कभी हर्ष प्रकट करने वाला शब्द व्यवहृत हुआ है।

- अहा! ऐसा सुन्दर, ऐसा मनुष्योत्थित मन कौड़ी के मोल बेच दिया। (सूदो ५६)

नाटकों में विस्मयादि बोधक शब्दों के द्वारा स्थापित अभिव्यक्ति के पक्ष में कुछ नाटककार अधिक रहे हैं, जिनमें बट्टीनाथ भट्ट, जी०पी० भीवा स्तव, रामब्रह्म केनीपुरी, वृन्दावनलाल वर्मा, लक्ष्मीनारायण लाल, लखनवर दयाल सबसेना तथा मुद्गाराक्षस हैं। इन नाटककारों ने भावस्फूर्तीकरण में इन अव्ययों की सहायता अन्य नाटककारों की तुलना में अधिक ली है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, जयकिशोर प्रसाद, प्रतापनारायण मिश्र, हरिकृष्ण प्रेमी, उपेन्द्रनाथ अरक, गोविन्दबल्लभ पन्त, लक्ष्मीनारायण मिश्र, मणिमधुर तथा सुरेन्द्र वर्मा के नाटकों में अभिव्यक्ति में विस्मयादिबोधक अव्यय की अपेक्षाकृत कुछ कम महत्व मिला है। मोहन रावेश, सत्यकृत सिन्हा का स्थापन इन अव्ययों की ओर कम रहा है। विपिनकुमार अग्रवाल ने तो सबसे अन्य संख्या में विस्मयादिबोधक शब्दों को अपने नाटक में व्यवस्थित किया है।

घी था आ याय

वाक्यगत शैली



पदबंध या वाक्यांश

भाषाओं में कुछ शब्द समूह व्याकरण तथा अर्थ की दृष्टि से परस्पर सम्बद्ध होकर वाक्यांश या पदबंध रूप में जाये हैं। इन वाक्यांशों से पूर्ण विचार का बोध न होकर उलका तीरछट बोध हुआ है।

व्याकरण में वाक्यांश के आठ प्रकार माने गये हैं।

- (१) संज्ञा वाक्यांश (२) विशेषण वाक्यांश (३) सर्वनाम वाक्यांश
- (४) क्रिया विशेषण वाक्यांश (५) क्रिया पदबंध (६) संबंधबोधक वाक्यांश
- (७) समुच्चय बोधक वाक्यांश (८) विस्मयादिबोधक वाक्यांश।

अर्थ की दृष्टि से वाक्यांशों को दो भागों में विभाजित किया जा सकता है-

- (१) शाब्दिक अर्थवाच्य वाक्यांश
- (२) छायाणिक अर्थ संबंधी वाक्यांश

शाब्दिक अर्थ संबंधी वाक्यांश में वे वाक्यांश जाते हैं जिनके अर्थ में छायाणिकता या विशिष्टता नहीं होती।

छायाणिक अर्थ संबंधी वाक्यांश में वे वाक्यांश जाते हैं जो अपना विशिष्ट प्रकट करते हैं, इनमें मुहावरों की स्थान मिलता है।<sup>६</sup>

बोधना की दृष्टि से वाक्यांशों को दो वर्गों में विभक्त किया जा सकता है -

- (१) समरूप पद मूलक वाक्यांश
- (२) विषमरूप मूलक वाक्यांश

समरूपमूलक मूलक वाक्यांश में एक ही वर्ग के शब्द हैं जैसे संज्ञा + संज्ञा, विशेषण + विशेषण। इसकी पर्याय पुनरुक्त शब्द 'सुम्न शब्द' अध्याय में की गयी है।

विषमरूप मूलक मूलक वाक्यांश की वास्तव में वाक्यांश या पदबंध है। इनकी भी संज्ञा तथा क्रिया पदबंध महत्वपूर्ण है, क्योंकि विशेषण का संबंध संज्ञा

१- दोहों मुहावरों का प्रयोग अध्याय में।

है तथा क्रिया का सम्बन्ध क्रियाविशेषण है। इन पर्यायों में ही मुख्यतः शब्दों में और जाता है। अन्य पर्यायों का अधिक महत्व नहीं है।

नाटककारों ने विभिन्न शब्दों के मूल वाक्यांशों में शब्द वाक्यांशों को विभिन्न रूप से प्रयुक्त किया है।

शब्द + पर्याय + शब्द = शब्द वाक्यांश

- मातृ वार्त्ता + का + मातृ वार्त्ता है। (रत्ना० ६१)
- हस्ताभिरा + का + भागा विस्तृत उद्धारक केक देते हैं। (उत्तर० ३२)
- जब स्वाधीनता + का + पूर्व फलनों में फिर न प्रकाश करता। (नीति० २२)
- यह विस्तृति + का + लोक है। (सम्ब० ३८)
- है उत्पत्ति + का + मार्ग दिखता है। (करी० २३)
- उस जापनी + का + संयुक्त तिष्ठते में ही खड़ा है। (तिष्ठ० २)
- शरीर में पतन + का + भाव जब नहीं है। (तिष्ठ० २५)
- यह उसके मन + की + बात कभी नहीं करता। (मुक्ति० ४६)
- हमारे दुःख + दुःख + की + साधन है। (होटेन० ५०)
- स्नेह + की + वार्त्ता है में भीनी का रही है। (पुष्प० ३३)
- है तो पुनः दाय + की + कठपुतली है। (जय० १०७)
- बाटे + पाठ + की + फीकाट है यत्कर निष्ठुर पलायनाया मातृ उद्धारना चाहते हैं। (नीति० ११६)
- यह विन-रात किन्हीं + की + दुनियाँ में लीये रहते। (माया० ३६)
- नीति-यत् + की + दीपक है। (दुर्गा० ३६)

- कनपति के पीछे बिन लीनों ने स्वराज्य + के + लफट की जाने बढ़ाया । ( काशी०४७)
- नरवरता + के + उचरीय है तुम जाने मान्य + के + लफट का ग्रंथिर्वन मत करी । ( उपम०३३)

लंका व परवर्ण की लघुलि वांछे लंका पदार्थ की नादयकृतियों में कथन के अधिक स्पष्ट करने के लिए जाये हैं -

लंका + परवर्ण + लंका + परवर्ण + लंका = लंका वाक्यांश

- स्वतंत्रता + के + पैड + की + जड़ ( पुना० ६४)
- मुत्तु + के + मुत्त + का + पमाँ हाया मुत्ता है । ( जय० ६४)
- हुत्त + के + मानें + में + काँटा ( वास्त० प्र० ६४)
- पमवान + की + लान्तिवाणी + की + पारा प्रलय की नरकाग्नि की भी जुका देनी । ( ज्ञात० ३०)
- पैवाड + की + लान + की + रस्ती जड़ गई है । (रत्ना०६३)
- मरुताह + की + लड़की + के + पुन की लीन रावपुनी वरण करती ?  
( वि०३० ७२)
- कल्या + की + मान्य + के + पंथ गिर जाते हैं । ( स्मृ० २०)
- महारव + के + मंदिर + के + पट्टे + का + महारव ध्वनित कर रहा है ।

जयशंकर प्रसाद, प्रताप नारायण मिश्र, हरिकृष्ण प्रसी, उदयशंकर भट्ट, बद्रीनाथ भट्ट ने अपर्युक्त लंका वाक्यांश प्रयोग का प्रयोग किया है।  
लंका + लघुलि शब्द + लंका + परवर्ण + लंका = लंका वाक्यांश

- उन दीनों में लुत्तार + लीरुली + का + लीन है । (बन्ध० ६९)
- लुत्ता का लुत्तार ली है किरवात + लीर + लिवात + का + लीन ।

(लिपि० ४३)

- बातीयता + और + प्रातीयता + की + दीवारी (युग० ५३)
- छात्र जीवन की कृष्णता + और + कथापाठों + की + ऊँठ कच्चे  
बागों के समान टूट जाती (सु० १६)
- गौड लोग ठेठ बीरता + और + रैंड + के + फुलते हैं (दुर्गा० ०६९)
- कुछ, समाज + और + फर्क + की + छात्र की पीछर भी लिया जाय ।  
(युग० ३५)
- हरे प्रत्येक प्रकार के सुख + और + ऐश्वर्य + की + स्वाभिनी बनाये ।  
(शुक्ल० १७)
- हमारे भी वे निषाण + और + अरुच + की + बात करें ।  
(छद्म० ०३४)
- छल्ल + और + पीछर + की + जाँची कमी कमी जाती है ।  
(परा० ०६९)
- ऐसे समय पर पर-वार + और + बात -वर्षों + का + मोह व्यर्थ है ।  
(रक्षा० )
- पुत्र राधा सुख + और + कष्ट + का + फलसुख तौड़ रहा है ।  
(परा० ०५५)
- सम समाज + और + होनहार + के + छात्रों + की + फलपुत्री है ।  
(वि० ० ६९)

संज्ञा उच्चों के साथ परस्पर तथा निपातों की भी संज्ञा वाक्यांशों में स्थान दिया है, परन्तु ऐसे वाक्यांश बल्प हैं ।

संज्ञा + परस्पर / निपात + निपात / परस्पर संज्ञा = संज्ञा वाक्यांश

- बच्चा + की + ती + खर तक नहीं मिली । (नी० ०१३)
- कपड़े फट + का + भी छाया-नियम निकल जाता है । (दुर्गा० ०६३)
- हफ्ती यही + का + ही ती + फल है । (कावे० ०३)
- रनवाच + तक + की + खर मीनवाई जा सकती है । (कावे० ०२०)

संज्ञा वाक्यांशों में विशेषणों को काफी अपनाया गया है जैसे नीचे विशेषण <sup>सभी</sup> <sup>नाटकों में</sup>  
 अधिकृत: संज्ञा के साथ ही लाये हैं ।

विशेषण + संज्ञा = संज्ञा वाक्यांश

- आप तो बड़े भले + मानस मानस होते हैं । ( नास्त० ७७७९ )
- कतना सुन्दर गुलाबना + समय ( दि० ७७०२४ )
- उसका वह सुन्दर स्वस्थ + मुँह ( सिन्दूर० ३१ )
- बना गुमसुम + भीरा ( उरु० ७७५ )
- दस-बारह + पाव उस पैर में और कर दिए होती ( काशी ७७३ )
- पाँच फुट का बच्चा + टिड्डा ( रा० ६७ )
- जिन पर गीरी पकड़ मसुर + रंजी का आवरण बढ़ा रहता था । ( चन्द्र० ५६ )
- अपनी सुन्दर, उन्मत्त-तनू बलिष्ठ + पुनर्जी के हम बनि है अवस्था  
मात्र रह गए हैं । ( स्वर्ण० ५६-५७ )
- कड़ी लती-लकी + ली थी । ( कूर० ७४६ )
- हम निराश्रित कैदों + बक है गुबार रहे हैं । ( कूर० ५६ )
- मैं बहुत धार्मिक + प्रेम पूरा रहा हूँ ( बाबादू० ७४३ )

पुनरुक्त विशेषण / परार्थ युक्त पुनरुक्त विशेषण + संज्ञा = संज्ञा वाक्यांश

- मैं पहले ही सुन्दारे माई जी की सज्जा सज्जा + हाथ छिन्न  
दिया था । ( नास्त० ७७३४ )
- वह उड़ा-उड़ा + पैरों से बिखरे-बिखरे + बाँध , वे फटी-फटी + जालें  
( कय० ६५ )

- बड़ी-बड़ी + लम्बाई में जाने कहाँ लंब कर देती हैं । (कुर०४६)
- जमी पतली पतली + टाँगों में दरवाजे घुस रहे हैं । (ति०५५-५६)
- उसके पीछे नन्ही-नन्ही + बच्चे पाँड़ रहे हैं । (मा० २६)
- + + + उम्मी-उम्मी + नहरे बनवाने जा रहे हैं । (लौटन०४७)
- होटी है लोटी + बात भी वह सुपरिटेण्डेंट से जाकर कह देता था ।  
(रत० ५७)
- जम्बी है जम्बी + लड़की का पैर जो मैं तैयार हूँ । (मा० १०१२)
- बड़ी है बड़ी + स्मारात महरा पड़ेगी । (जम्ब० २५)
- घुसरे की सत्ता है सत्ता + बात की एक लामोड मुल्मुलाष्ट के साथ  
क्यों भी जाता है । (जा० १०६)

उम्मे वाक्यांशों में संज्ञाओं के मध्य विशेषण की जाया है, परार्थ द्वारा ये सब प्रकारों में की हैं की

संज्ञा + परार्थ + विशेषण + संज्ञा = संज्ञा वाक्यांश

- कीकन नियति + है + लोहर + लोहे पर चढ़ेगा ही ? (पुन २६)
- बिगनी कमठ + है + लहस-लहस + फूट लित रहे हैं । (जम्ब०६)
- स्वर्ण + है + काटेदार + बाह केलाये गये हैं । (स्व० १२२)
- काठ + है + लोहर + कबड़े लगी ली क्या जाती है । (उप० ४)
- हल कुठ + है + बिगड़े + घुट (मा० १०१२)
- संसार + है + बड़े बड़े + कई इसके पैर की मुठ अपने माँ पर चढ़ावै ।  
(का० १०४०)
- प्रकृति + है + निज्यास + लोन्धर्य में ऐसी लक कहीं होती है ?  
(सु० २७)

- बीक + है + बंटकम्य + पय पर ईकता-कृता उकता-कृता की ।  
(रसा० ६०)
- केशव + की + रिनय + स्तुति बिठीन हो जा । ( बन्द० ५०)
- नाथी की + की + नैक पवित्र + करी । ( करी ७५२)
- कौई ईश्वर + की + बड़ी उन्नी चौड़ी + मुवा करने की प्रेम कही है ।  
(भीष्म० २६)
- बिन्ता + थी + मंद-मंद + ज्वाला में कुल्ल रहा है । ( रस० २२)
- हमें कौड़कर बिन्धी + है + पाकैवाले + ठोंग ही उनके बिन्दीदार है  
(भावा० २८)
- रिंदा + है + रंगी हुई + बहुवरा ( ज्ञात० २६)
- बाँछी + की + उजाड़ैवाले + बहेलिये है बिड़ियां पुनकार पुना  
पादि नहीं करती । ( बन्ध० ६०)
- मुकै बाद जाती है पलीने + मैं + नहाते हुए + जितान की (कौणार्ड २०)

करी- कहीं परासी के बाद बिपासी की भी महत्व दिया है -

पंजा + परासी + निपात + कौञ्जण + पंजा = पंजा वाक्यांश

- वाक्यांश में काकड + है + की + काठी + पटारें काई हुई है ।  
(रसा० २७)

उन्ने वाक्यांशों में कौञ्जण पंजा तथा कौञ्जण पंजा उन्नों की परासी है  
कौड़कर पंजा वाक्यांश बनाये हैं ।

कौञ्जण + पंजा + परासी + कौञ्जण + पंजा = पंजा वाक्यांश

- बिन्दव ती पुच्छ + राकैवाली + की + पुणित + जकाराता है ।  
( बन्ध० ४४)

- यह वाचुकि + पुन+ की+ विधित + उदकियां ( स्तुति० ६६)



- तपती बीपहर में जिली प्यासे + चात्त + की + कातर + पुकार ( गीत० १८ )
- वेतुके + डंग + से + मुकीली + पुन्नी ( गीत० १० )
- चरकर + बपिहाप + से + बस्त + बायुमिठ ( बंगूर० ५७ )
- तनिक है तुले + करैले + का + हतना लम्बा बाँठा + ली ( दुर्गा० ५३ )

सुलनात्मक या सादृश्य संयोजक शब्द की वाक्यांशों में संज्ञा तथा विशेषण व संज्ञा की जोड़ने के लिए नाटक्यार्थों द्वारा व्यवहृत हुए हैं। उदाहरण -

संज्ञा + सुलनात्मक या सादृश्य संयोजक + विशेषण + संज्ञा = संज्ञा वाक्यांश

- जमान + की तरह + टैडी + ज्वर ( गीत० ३७ )
- ईस + की तरह + स्नेह + पाड़ी । ( शिन्दूर० ८१ )
- हस्यास + की तरह + कठोर + शरीर ( वि० १७ )
- तिनके + की तरह + बल्ला + जीवन ( मुक्ति० ६१ )
- मेरे के कुलीनाप + के जमान + प्रकट + पुकार से शत्रु हृदय जीव दी । ( स्कंद० ४७ )
- हनीं कू + के जमान + कठोर + जगाधार की सखी की शक्ति है । ( उपम० ७ )
- जहाजनाथ + शरीर + बन्नीति + छाक ( दुर्गा० ५६ )

विशेषण + संज्ञा + सुलनात्मक या सादृश्य संयोजक + संज्ञा = संज्ञा वाक्यांश

- कनकिले + फुल + शरीर + बेहरे । ( दुर्गा० ६० )
- बेवारी + फुल + सी + बन्नी ( दुर्गा० २५ )



क्रिया वाक्यांशों की दो प्रधानता नाटकों में है। क्रिया वाक्यांशों से कथन काफी प्रभावित हुए हैं। क्रिया वाक्यांशों की दो भिन्न-भिन्न प्रकार से व्यवस्था हुई है।

नाटकों में ऐसे वाक्यांशों की अधिकता है, जो ऐसा तथा क्रिया के संयोग से बने हैं। (ये वाक्यांश नाटकों में सर्वत्र प्रयुक्त हुए हैं।)

संज्ञा + क्रिया = क्रिया वाक्यांश

- तु स्वच्छता से हवा + धाँसी । ( कवरी २९)
- चित्कर्षों की मुजायें जो पाषाण में प्राण + फुँकी हैं ।  
(कौशांब ५४)
- कच्चा तो लो बासा + दीजिए । ( स्वर्ण ७७)
- कुछ तो बस + बिगारों ( जीव २२)
- कुछ मुजाफ़ी + बाँझा हूँ । ( अमृत ४६)
- कुमारी, प्रापना + करता हूँ । ( चन्द्र ६९)
- हमारे खल-नीकों की हुंकर ही तो हन्द्र जादू + देती हैं ।  
(परा ६७)
- + + + तीन-तीन महीनों की वस्यायी  
बनहीं पर काम + करता + रहा । ( मा० ७० वि० ७६)
- हमारी हन्तान सींच-बनकर काम + करी । (फाँसी ३८)
- मैं कुछ है सोया या कि जानकी जाजा + पड़ुकी ( मास्त ७३३)
- जो हाँस + दौ ( विह ८८)
- क्या वहाँ कठ रात मोत + हुई है । ( ठौटन ४२)
- तुम्हारा सिक्का + बैठना ( वंगूर ६८)

विशेषण शब्द की क्रिया वाक्यांशों में व्यवहृत हुए हैं परन्तु उनकी संख्या कुछ उत्पन्न है। यहाँ विशेषण तथा वे साथ नहीं जुड़े हैं, यहाँ वे क्रिया के साथ जुड़कर जाये हैं और वे क्रिया वाक्यांश बना रहे हैं। सभी नायक-करो ने क्रियावाक्यांश के इस रूप को महत्व दिया है।

**विशेषण + क्रिया = क्रिया वाक्यांश**

- लगी पायल बसती की और लगी गयी + कर दी ( लगी० ८२ )
- वो कुछ अनजान पिछे उसी है वो कुछ + देना ( नील० १२ )
- उसकी गयी स्वतः ज्ञान + हो जाती है । ( सिन्दूर ३६ )
- आपने बीच की गहरा + बनाती है । ( नाज्ज० वि० ७२ )
- मैं भी तीन कात में कूबर छोड़ा + कर उठता हूँ । ( कुब २३ )
- जोरों से दुनियाँ प्यारी-प्यारी + हो जाती है । ( अमृत० २५ )
- काली तुम मुझे मुर्त + समझते हो ? ( बाबादू २६ )
- दूरस्थ प्यारी कदा की नज्दत + करता है ( जन्म० ६६ )

क्रिया वाक्यांशों में क्रिया विशेषणों की क्रिया के साथ प्रयुक्त किया है, जिसमें पुनरुक्त क्रियाविशेषण भी प्रायः जाये हैं -

**पुनरुक्त क्रिया विशेषण + क्रिया = क्रिया वाक्यांश**

- लगी-लगी + हो जाता हूँ । ( बाबादू ५३ )
- और बार-बार + टूटे । ( प० रा० १९ )
- मुझे बार-बार + उठता है । ( तिल० ५ )
- वे स्वस्थ होकर लगी-लगी + गये हैं । ( बाबादू ६० )
- बात पीरे-पीरे + पौली ( जुने० १५ )

- मगर आपने उसी साफ-साफ + कह दिया । ( उलट० ८)
- फले तो कभी-कभी पीते थे । ( कौ० ६०)
- + + + बुरा-बुरकर उनको नरि किर-किर + उड़ बैठे ।  
( ना००००५७७)
- कच ठीक-ठीक + कहावै । ( उलट० ७४)
- उसी वर तो सकड़-सकड़ + साये चले जा रहे हैं । ( रस० ६९)
- जितना बकड़-बकड़ + उल्टी है । ( कार्त्ती०१२)

नाटकों में इस दिहाई में कर जोड़कर भी क्रिया वाक्यांश बने हैं ।

- कारागार की पिछी सीरी कीठरी में एडियां रगड़-रगड़ कर + मरे ?  
( पैतु० ३४)
- नाट्य-सीमात समादि और बुरा-बुरकर + बैठता रहा । ( रस०४६)
- यह तो उसी साज-सज्जा पुकार-पुकारकर + कह रही है ।  
( रस० ६२)
- पीटो है टकरा-टकराकर + बिखर रही है । ( कौशा० ४९ )
- जी कभी जोर को डाँट-डाँटकर ला गया । ( ना००० ३०२९)

पूर्वाञ्छित कृदन्त के साथ क्रिया जोड़कर भी क्रिया वाक्यांश निर्मित हुए हैं  
उनका व्यवहार नाटकों में काफी हुआ है ।

पूर्वाञ्छित कृदन्त + क्रिया = क्रिया वाक्यांश

- उसी होव-होवकर + चला । ( पुष० ३७)
- सपाटे के साथ मारकर + मारा दिया गया । ( कार्त्ती ७७)
- और कहीं खान्त में बैठकर + सीपी ( उलट००२९)

- इसी बात तारुण के बीजों की तरह निक्कर + गिर चुके होते ।  
----- (रस०२६)
- सीकर + रह जाता हूँ । ( दुर्गा० ६३)
- क्वाब सम्पादकर + जीतना ( भास्व०१० ७२)
- पैरों और पैरों के साथ अपनी-अपनी काम पर निपटकर + लग जाती ।  
(कां०सी०६०)
- पान्थु तुल्य पैर-विदेश पैकर + जये हो । (बन्ध० ६२)

क्रिया के स्पष्टीकरण के लिए दो क्रिया विभेजण एक साथ व्यवहृत हुए

क्रिया विभेजण + क्रिया विभेजण + क्रिया = क्रिया वाक्यांश

- बरा + पीरे पीरे + जीती । ( यु० १४)
- तनिक + हवा + जाहये । ( पठ०१०२)
- हम अपनी विपरीतारी बन्धी तरह + निमाकर + कही हैं । (बन्ध० २६)
- त्वरय + छोटकर + जाऊंगा । ( दुर्गा० ३७)
- की + चुपचाप + जाती ( का०सी०४५)
- डाक्टर काका जीकी देर + पीर + ठहराये । ( मुक्ति० १३६)

कठ देन के लिए क्रियाविभेजण के बाद निपातों की सहत्व किया है ।

क्रियाविभेजण + निपात + क्रिया = क्रिया वाक्यांश

- बहती + ही + बड़ी जा रही है । ( दुर्गा० १०४)
- रात-दिन रीते + ही + बीतते हैं । (बीचन्द्रा० ३७)
- आपसीय सब मिठकर + ही + बैठे हैं । ( प०रा०६३)
- बड़ी छीपकर + ही + जाऊंगा । ( कूर०२३)

- ती कच्चा । मैं तो पहिले + ही + कहा था । ( कौ० २३)

- मैं भी कैसला करी + ही + जाया हूँ । मुने० २४)

क्रियार्थक संज्ञा भी क्रिया वाक्यांश प्रयुक्त हुई हैं । कई क्रिया-वैशेषिक वाक्य की पूर्णता भी व्यक्त हुई रही है ।

क्रियार्थक संज्ञा + सहायक क्रिया = क्रिया वाक्यांश

- बीछनी की मुन के पास बहना + पड़ा ( अथ० २४)

- मैं उसे फ्रिट का कप्तान बनाना + चाहता हूँ ( कौ० २६)

- एक किसी की उस पर चढ़ना + पड़ता है । ( मुक्ति० ६७)

- मैं तुमसे पूछना + चाहता हूँ ( जाये० ४०)

- एक ती वह कम्बल फूटा मुझसे चलाना + चाहता हूँ । ( उट० ७७)

- मैं उसे कपल मेवाड़ पर शासन करते देखना + चाहती हूँ । ( जय० ५८)

- मेरी हज्जत जाना + चाहती है । ( कौ० २६)

- यही ती मैं तुम्हें खाना + चाहता हूँ । ( मुने० ३४)

- बिना कुछ मुकड़ी मींगना + पड़ रहा है ( भास० ३२)

क्रियार्थक संज्ञा तथा सहायक क्रिया के मध्य निपात डालकर क्रियार्थक संज्ञा पर वह डाला गया है -

क्रियार्थक संज्ञा + निपात + क्रिया = क्रिया वाक्यांश

- बाह, नहीं जाती । चलना + ही + पड़ेगा । ( बम्ब० १५)

- उसकी प्रतिभा की रक्षा के लिए बापकी यह कड़वा चुट  
पीना + ही + चाहिए । ( जय० ५३)

- इसका हमें तिरस्कार करना + ही + होगा । ( लख० १२६)

- मसाराज के समझा देना + हो + सीमा । (जवात० ११०)

- मुझे जब टकलना + हो + बाहिर । (अनुत० १८)

मुख्य क्रिया के साथ सहायक क्रिया वाले क्रिया वाक्यांश साधारण कथनों में नाटकों में प्रायः जाये हैं ।

मुख्य क्रिया + सहायक क्रिया = क्रिया वाक्यांश

- मैं ही जीजा क्या कर + सकता हूँ ? (वि०३० ६६)

- + + + शूलाओं की फन्कनाकर गूमीमेव लंगरार मैं लौं + जाती है ।  
(चन्द्र० १३१)

- इस कलक की सी + डाली (दुर्गा० ११६)

- परमात्मा इस अतिष्ठ प्रकाश की चला + रहा है । (दुर्गा० २७)

- + + + कुन-कुन की म्याह कुन + उकी है । (अप्य ४२)

- परन्तु जब लौ बीरे-बीरे में यहाँ की जम्बरत हो + रही हूँ । (अप्य०३०)

- हाय पत्नीस्वर तु यहाँ लौ + रहा है । (नीत० २२)

- + + + मैं आपकी क्या दे + सकती हूँ । (माहा० प्र० ३६)

विशेषण वाक्यांशों की संख्या कम है, क्योंकि प्रायः विशेषण लता वाक्यांशों में ही जा नये हैं । विशेषण वाक्यांशों में कई विशेषण एक साथ जाये हैं । इनमें कहीं-कहीं परस्पर तथा संयोजक शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं -

- पर उलना साक़ पुपरा सीमा बाहिर । (जी० १०६)

- बड़े डर के ली पड़े लिते समकवार डीन हैं । (करी० १००)

- यहाँ उन ऐसी ऐसी ख्बारीं बराकर लौड़ दी है । (नीत० १२)

- बात का घनी, तासीरी और निडर । (कथ० ३४)
- बड़े फ-कण्ड, पियकण्ड और पैठानी । (कथा० ६१)
- हलना कुपसूत और ठाकनाथ । (पादा ०६०)
- घार की तीव्रता है शिथिल (स्वर्ग ०४८)
- पैठानी है पयसहित मातामृषि का उद्धार करते मेरा कर्ण भी डालना ।  
(स्वर्ग ० ७६)
- बड़ी-बड़ी जाँतोबाठा ( वि० ०४०)
- प्रकृति का सीधा सन्ना और सुन्दर उपहार कहेला । ( दुर्गा ० ५७)
- विन्दगी के खी-खी और सीधे-सादे रास्ते में ताक्याँ खीदना है ।  
(रक्षा ० २८)
- + + + यह उरर की यह है खुद और न होने ठाक सस्ती हूँ ।  
(कुर ० ६४)

संज्ञा, विशेषण शब्दों के मध्य तुलनात्मक शब्दों को रखकर भी विशेषण वाक्यांश  
नाटकों में व्यवहृत हुए हैं जैसे -

संज्ञा + तुलनात्मक शब्द + विशेषण = विशेषण वाक्यांश

- जिनके + की तरह + बसता ( मुक्ति ० ६१)
- बत्थर + की तरह + हलत चट्टान + की तरह + दुह ( कथ० ३४)
- पैठानी + की तरह + मकसूत रहिए । (कथ० ८१)
- सीधे + की तरह + स्वेत । ( शिन्दु ०१)
- खुद + के ज्ञान कठोर ज्ञानाचार करने की शक्ति है । (कथ० ७७)
- मेव + के ज्ञान + मुक्त, बर्णों का जीवनदान (चन्द्र ० ८१)
- ज्ञान + के ज्ञान + निर्मल ( वि० ० ५०)



- ये फूटों + से अधिक + कोमल और वज्र + से अधिक + कठोर है ।  
(कान्हा ०२४)
- कुम्हार + के सङ्घ + मुँह ( दुर्गा ० १०१ )
- राम + बैठा + गयादिशील (दश ० ३२)
- कठोर के हजार दुष्ट होने तक युवकी भाँति + निरपल है ।  
(नाल ० २५)

उपनाम वाक्यांशों की नाटकारों ने बहुत कम महत्व दिया है । ये वाक्यांश अधिक महत्वपूर्ण नहीं प्रतीत होते हैं -

- + + फाँट की तरह तुम ( वि० १० २८ )
- आकाश की तरह निर्मल मैं ( वि० १० ३६ )
- + + रक्त बारा में तिरली हुई मैं ( युव० ५४ )
- निर्मल ही गये हम !! ( कान्हा ०४६ )
- छिप्टी छाँव के तिर भी मैं समस्या हूँ ( विन्ध्य ० ७६ )
- जहाँ के पीछे तिर उटानेवाले तुम, ( दुर्गा ० १०० )

क्रियाविवेचन अधिकतर क्रिया के साथ व्यवज्ञा हुए हैं, आः क्रियाविवेचन वाक्यांशों की संख्या बिल्कुल ही नयी है । नाटकारों ने क्लृप्ति के क्रियाविवेचन वाक्यांशों को महत्व दिया है ।

- इसी तरह बराबर जाती रही (कृत ० २६)
- छपाटे के साथ भाकर गया दिया गया । ( कान्हा ००७ )
- + + + पत्तों की जाड़ में सुषमाय एकपक्ष है होकर बैठे हैं ( श्रीचन्द्र ०३३ )
- बड़ी देर तक ध्यान से देखी रही । ( मास्त ० प्र० ४५ )
- हाकबाड़ी तैली है छोटकर जा रही है । ( जकरी ४६ )



- दियासलाई की ठिठ्ठिका की बाते-बाते उठाकर ठे गयी । ( नजी० ५७)
- हम अपनी बिम्बीबारी कच्ची तरह बिभाकर कहते हैं । (बम्ब० २६)
- सूर्य मण्डल की मेदता हुआ कहा जा ( दुर्गा० १३०)
- इतना पीरे-पीरे उसे हम लसै की लीरिश की जाय । ( बंगूर० ६२)
- ऐसी दुर्लभ वस्तु है दुष्प्रज्ञता ( उड्ड० ८)
- नारदा, लसै परा नाराम के साथ की एक विगैट पुष्पाङ्गना । ( ली० ६१)
- नतीना मरती हुई कह रही थी । ( अवात० ५८)
- तुम कुछ ज्यादातीव कह रहे हो । ( तिल० ५)
- जाम घोड़ी दैर के छि बाहर चले बाहर ( लहराँ ५६)
- इस तरह गुनगुन बैठे हो ( ल० ७७४)
- + + लीरे में सज्जम कण-कण होकर बिलरना ( पैतु० २२)

सम्बन्धवशक वाक्यांश छेड़ी की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण नहीं है । इन वाक्यांशों में नाटकों में काफी समानता है । कुछ उद्धरण प्रस्तुत हैं -

- कह बराब में से मैंने देता ( भारत० ७७४५)
- हालिए कह मैं से पायस ( द० ०२६)
- फटरी पर से उतर गयी ( लीटन० ३६)
- रीठ पर से गिरा की गयी ( बन्दु० ८६)
- घर के अन्दर बैठकर मारी से यह बैठार है । ( युनी० ३७)
- ज की सनारी लीलों के सामने जाकल हो रही है । ( उड्ड० २)
- सलार के राज के बाहर बहर यही काम करना पड़ेगा ( कार्ती० ७७२)
- गुनगुन कंठ के बाहर ( मादा० ५२)
- धिर के ऊपर यही स्वर्णक्षम ( ना० ७७७५०६६)

- हम छत्र के ऊपर बढ़कर अभी तैयारी करेंगे । (जीणार्क ३६)
- मेवाड़ और मंडौवर के मध्य छोटे की एक दीवार लड़ी हो जायेगी । (अवध ३)
- फिदा के देशान्तर के बाद जब यहाँ सैन्य की शिफ्टिंग थी । (सु० २०)
- लायमी ने ककन की ओर पैर बढ़ा दिये । (अम्ब० ४७)
- मैं बाद की ओर देख रहा था । (सुकि० ५३)
- यावत धरती विवाह की ओर है लगी (बकरी ५०)
- महाराज की ओर से मुझे निमंत्रण मिला । (वि० ३० २९)
- कैमलान बहादुराज ने मेवाड़ की तरफ की राह उठाई थी । (रत्ना० १०६)
- बड़ई उस मुलकी की बर्तों के पास के गया । (रत्न० ३९)
- उसी के पास रह की है न ? (तिल० २३)
- कमलताउ के पास की कीरा काना है । (छर्राँ ३५)
- डाकनाड़ी की तरफ दूट पड़ेगी । (छोटन० ५८)
- उस लती-उत्तमी के कारण यह सब कुछ किसी को कब मालूम होता था ? (कूर० ६३)

समुच्चयवाक्य वाक्यांश भी नाटकों में मिलते-जुलते अपनाये गये हैं । जैसे -

- ऐसा नहीं हो सकता, क्योंकि रामछाउ का चुनाव बिन्दु सरलखाड़ी था । (छोटन० ४५)
- + + + माँ से तीन बहाना कभी क्योंकि वह बात ही पूछनी । (सीपन्ना० २०)
- किसी राजा के सामने यह बात न कह देना, नहीं तो तुम्हें जिविवाधिता रहना पड़ेगा । (जीणार्क २७)
- जो उससे बड़े दूर केर ऊपर छिये, नहीं तो वे भी जलकर मिट्टी में मिल गए होते । (कूर० ४३)
- तुम्हें मेरे मार्ग से हट जाना होगा, नहीं तो मैं स्वयं हटा दूँगा । (अव० २)

- इसीलिए तो मैं किसी को माँ नहीं --- नहीं तो और नाराज हो जाऊँगी । (मुक्ति० ५)
- बट बाजी, नहीं तो तुम्हारी समस्त कुर्वणियों को एक कुँड में उड़ा दूँगी । (स्व० ११६)
- ममा घर पर नहीं है इसीलिए मैं उसे पीट रहा हूँ । (बापे० ७०)
- कण्ठे भी पैसा है --- इसीलिए वह हमेशा कुम्भपूरत और लाजवाब है ।
- परन्तु ऐसा न कर लो, इसीलिए उस पर बार बार धैरे हो । (मादा० १०)
- यहाँ कोई पुरुष नहीं, फिर भी हमना कहा बूँद । (काली० २२)
- यहाँ कोई पुरुष नहीं, फिर भी हमना कहा बूँद । (काली० २४)

विरमयादिवाक्य वाक्यांशों को भावानुसार नाट्यकार व्यवहार में लाये हैं -

- हाय बेया, कौसी बातें करते हो । (यु० ४४)
- बाप है बाप (उठ० १७)
- लो बाप है बाप (लीर० )
- हाय है जिनगी (मुक्ति० ४६)
- है कुम्भी । (यु० ६१)
- है मगवान !!!!! (काली ४३)
- है मगवान ! (बन्ध० ५६)
- हा किताता ! (वि० १६)
- हो कुम्भी । हो कुम्भी । (उठ० १०६)
- बाह पैटा , (मादा० १४)
- बाह माई बाह (माता० प्र० ५)
- कली माय्य (ध० ३८)

वाक्यव्यक्ति दृष्टि है छोटे पदों की संज्ञा की दृष्टि से उपयुक्त है, परन्तु वह नाट्यकारों ने वाक्यांशों को स्वनाम धृष्ट कर दिया है कि, वे वाक्यव्यक्ति न ठहर

वाक्य से प्रतीत होती है तथा सम्प्रदाय-प्रभाव पड़ता जाता है। ऐसी ही दृष्टि से भी ये उचित नहीं लग रहे हैं।

- बट्टान की फौजदार बल्लेगाड़ी निर्दिष्ट, निष्कलुष कहारा। (कौणार्क २४)
- + + विमलप्रभा के सोनठ किछकों के कुल्लुट में एक लव-लिका फुल होता। (अनात० १३५)
- एक लवण और होनहार के घासों की लठफुल्ली हैं। (वि० ३०६९)
- महाकाठ के मंदिर के पट्टे का महारथ व्यक्त कर रहा है (अप० ०६७)
- उगाड़े में राजकीय परिवार के नीचे का लवण और लीरे में लवण कण-कण होकर बिखरता। (सि० २२)
- विमल की लठफुल्लों से बोधित एक बूट। (अन्त० ६६)
- पुष्पा और लवण के बीच है दवा हुआ जीवन (रहा० ०९७)
- कार्ब पर फिल्लुते हुए पर्व का एक लवण-मात्र है, मात्र रेत में डूबती हुई बूट की एक लठफुल्ल (अन्त० ०६९)
- दुनिया-भर के लठफुल्लों की लवण-मात्रा का लवण (दुर्गा० २४)
- लवण की लवण-मात्रा में विमल-मात्रा लवण, लवण पत्थरों की लवण और लवण गुफा में लवण-मात्रा लवण (प० रा० ०४०-४९)

वाक्यों में कहीं-कहीं लगातार एक ही व्यक्ति पदों की व्यवस्था किया है, कभी-कभी ये व्यक्तिपदों मात्रा की पुरुष्ता के भी कारण हो गये हैं और मात्रा की लवण-मात्रा की मात्रा से परे हो जा रहे हैं।

- कहा है मेरा मार्ग, मेरे लवण का लवण, पुष्पाओं का लवण, लवणों का लवण, लवण का लवण, लवण का लवण का लवण (अन्त० ०९३७)

- जीव ! मयावनी पूँववाला पुनर्जित ! आकाश का उज्ज्वल पर्यटक !  
नक्षत्रलोक का अभिषेक ! ( पुष्प० ४४ )
- जो उस प्राण का वातक है, उस मृत का शीघ्रक है, उस मयादि का  
ध्वस्तक है ! ( पञ्चा० १०७ )
- रौन वर्णर शरीर पर उत्कारों की सजावट, मलिनता और क्लृप्त  
की ठेरी पर बाहरी कुटुम्ब केसर काठेप गौरव नहीं बढ़ाता ! ( पुष्प० ४२ )
- वे वैश्य-वृद्ध-संसारिणी, तद्धित-विष-वारिणी, मुँहों की नाका  
पहनकर रमकान पर ताड़व करनेवाली ! ( रत्ना० ६ )
- माँ का सुन्दार व्यक्तित्व, माँ का मधुर स्वभाव, माँ के कलात्मक  
संस्कार, माँ की परिष्कृत कृपियाँ ---- ( हेतु० १८ )
- इसमें जलियों की मुस्कान, धिम की शीतलता, चन्द्र का जाह्लाव  
जोर पुष्प की वैकुण्ठी ---- सब कुछ एक ही जगह एक ---- क्या  
यही है मेरे प्राणों का स्वप्न, मेरे प्रेम-संस्कारों की प्रतिमा ?  
( दि० २७० २७ )
- यहाँ के श्यामल कुंज, की जंगल, हरितालों की नाका पहने हुए  
कैल-कैली, हरी-नरी बज्जियाँ, गनी की बादिनी, शीतलाह की पुष्प  
जोर पीठे कुण्डल तथा सरला कुण्डल बालिकाएँ, बाल्यकाह की पुनी हुई  
कहाकियाँ जीवित प्रतिमाएँ हैं ! ( चन्द्र० १२१ )
- क्या मयानक पिछाई की डीठा धूमि, ज्वर मन्दीर लुप्त ! पुर्व-  
सज्जी पुष्प ! + + + जिनकी जामा की आवश्यकता है, जिनमें स्नेह के  
पुरस्कार की बाँटा है, उनकी मूठ पर कठोर फिटकार और कपटा है  
की प्रतिष्ठा ! और जो पराये हैं उनके साथ पीड़ितों हुई विलानुमति !  
यह मन का विष, यह बघलनेवाले पुष्प की शुरुता है ! ( स्फि० ११७ )

- ऐसा ही ठाठ-ठाठ कुनी प्रसाद वह था जिसमें मेरे जीवन का सूर्य  
 तवा के लिए जलत ही गया । पैर मजिह के अंग उन्माद में, न्याय  
 के निष्पूर अभिमान ने एक दिह की चरी मरी बस्ती की कज्जा हुआ  
 मरु प्रवेश बना दिया । हज्जा होती है, चोट चार्ज नागिन की भाँति  
 कुककार कर संपूर्ण मेवाड़ की छह हूँ । ( रत्ना १४ )

पदबंधों के प्रयोग में लगभग सभी नाटकों में ऐसा पदबंधों की प्रमानता है परन्तु  
 उनके आकार तथा उनके अनुपात में भिन्नता मिलती है । मास्तेन्दु हरिश्चन्द्र के  
 नाटकों की तुलना में कसतेकर प्रसाद के नाटकों में काफी अधिक हैं छोटे तथा  
 कई दोनों प्रकार के पदबंधों की इन्होंने महत्व दिया है, कहीं कहीं पदबंधों की  
 अतिशयता भी हो गयी है, जो भाषा की व्यवहारिकता से दूर कर देती है ।  
 प्रसाद के नाटकों में ऐसा तथा क्रिया पदबंधों की अधिकता है । बिस्मयादिबोधक  
 पदबंध काफी कम है । मास्तेन्दु जी ने भाषा की व्यवहारिकता के निकट की  
 रखा है, जिसमें पदबंध छोटे तथा कम अव्यक्त हुए हैं । मुख्यतः क्रिया तथा ऐसा  
 पदबंध है । प्रताप नारायण मिश्र ने भी पदबंधों की अधिक महत्व नहीं दिया,  
 उनकी भाषा में मास्तेन्दु जी से मिली-जुली पदबंध कम मिलते हैं । जो पदबंध जाये  
 हैं उनमें ऐसा व क्रिया पदबंध मुख्य हैं, पदबंध छोटे हैं । बिस्मयादिबोधक व लयनाम  
 पदबंधों की अल्पता है ।

कुछ नाटककारों ने पदबंधों की अधिकता नाटकों में रखी है,  
 उदयसिंह मट्ट की 'विद्रोहिणी बन्वा' हरिकृष्ण प्रीति के नाटकों में, जस्र जी के  
 नाटकों में तथा सुरेन्द्र का की कृतियों में, कडीनाथ मट्ट की 'दुर्गा' व रामबुद्धा  
 केनीपुरी की 'बन्ध्याजी' तथा कबीरचन्द चन्द्र माधुर की कृतियों में यह विशेषता है ।  
 इन कृतियों में भी प्रकार के पदबंध प्रयुक्त हुए हैं । इन कृतियों में कहीं-कहीं  
 पदबंधों की दीर्घता वाक्य का वा अंग प्रकट करने लगती है तथा पदबंधों की अतिशयता  
 का व्यापकता और दुरुपयोग भी उत्पन्न कर देती है । इन नाटकों में ऐसा पदबंधों  
 की अधिकता है । हरिकृष्ण प्रीति व कबीरचन्द चन्द्र माधुर की कृतियों में कहीं-कहीं



कई पदबंध एक साथ भी व्यवहृत हुए हैं। इन नाटककारों की तुलना में उनकी नाट्यकण मित्र तथा मोहन राकेश ने अपनी कृतियों में पदबंधों की कुछ कम महत्त्व दिया है। मोहन राकेश के 'जाये बपुरे' में क्रिया पदबंध अधिक है। विस्मयादिबोधक पदबंधों की उत्पत्ति है। कुछ नाटकों में बहुत कम पदबंधों की महत्त्व मिठा है जिसमें उत्पन्न पिन्हा का 'अमृतपुत्र' तबैरवार पयाउ सनैना का 'बकरी' विपिन कुमार कृष्णार का 'छोटन' व मुझारादास का 'तिलवट्टा' नाटक है। इन नाटकों में जो पदबंध जाये हैं, वे आकार में छोटे हैं तथा पदबंधों का कुंठ कहीं कमटूठा नहीं होने पाया है। छंदा व क्रिया पदबंधों की प्रधानता है। विस्मयादिबोधक पदबंध उत्पत्ति है।

इन नाटकों की तुलना में मणिमनुकर के 'रत्नपर्व' में पदबंधों की कुछ अधिकता है। पदबंध अधिकता: छोटे हैं कहीं-कहीं कई पदबंध एक साथ भी जा गये हैं, परन्तु उनके भाषा की व्यावहारिकता कम नहीं हो रही है। विस्मयादिबोधक पदबंध भी प्रयुक्त हुए हैं, परन्तु संख्या में उत्पत्ति है। छंदा पदबंध गिने चुने हैं। 'चुनो चुनो ज्ञानि' में रत्नपर्व की तुलना में पदबंध काफी कम है, जो पदबंध जाये हैं उनमें छंदा तथा क्रियापदबंध मुख्य है। 'चुनो चुनो ज्ञानि' की तुलना में गोविन्द बल्लभ पन्ना की 'जंगल की बेटी' में कुछ पदबंधों की अधिकता है। इसमें क्रिया तथा छंदा पदबंध अधिक है। पदबंध अधिकता छोटे ही हैं। विस्मयादि-बोधक व छंदा पदबंध गिने चुने हैं। पदबंधों के कहीं भी भाषा में दोष नहीं जाये जाया है।

### मुहावरा प्रयोग

मुहावरे वाक्य की सजावट होती है। वे उपमाएँ तथा व्यंग्यार्थ अधिक्यक्ति कहते हैं। कथन की प्रभावपूर्ण अधिक्यक्ति में मुहावरों का बड़ा योगदान है। मुहावरे व्याकरणिक नियमों के दृष्टिकोण निर्मित होते हैं। इनके भाषा में आकर्षण

जा जाता है । नाटकों में मुहावरों के प्रयोग की कई होड़ियाँ मिलती हैं ।

भावी की बहुत अभिव्यक्ति मुहावरों की सहायता से हुई है, यदि मुहावरों के स्थान पर अभिव्यक्ति होती में कम होती, तो कम अभिव्यक्ति प्रभावशाली नहीं बन पाता । वही किसी की पीछान करने के लिए में तुम्हें पीछान कर दूँगा . वाक्य इसका प्रभाव नहीं डालेगा, किन्तु कि में तुम्हें नाकी बने बकता दूँगा, मुहावरामुक्त वाक्य ।

मुहावरे भावी की अभिव्यक्ति में सहजता के साथ-साथ तीक्ष्णता भी लाते हैं । नाटकों में कुछ भावी में मुहावरे अभिव्यक्ति: प्रयुक्त हुए हैं । भावी के स्वरूप की मुहावरों का प्रयोग नाटकों में हुआ है ।

श्रीम की अभिव्यक्ति में मुहावरे कुछ निम्न कीटि के, तीक्ष्ण आवान करनेवाले व मर्त्यता युक्त प्रयुक्त हुए हैं । वही -

- अपने ही दल के सदस्यकारणी लोगों की गर्दन पर कैंची फाँटते हैं । (रघु० ४३)
- क्यों पाव पर कमल छिड़कती है । (स्कन्द० ६८)
- कौन पा मरक व छिड़कें पाँ । (अन० ११८)
- मेरे मुँह पर काठिल घोंस पी । (युगे० २६)
- उसने अपनी प्रजा का नाक में घन करके अपने कलाके की किर-  
गारी बना रखा है । (दुर्गा० ३४)
- यह कौन कम्बल आकर कबाब में काँटा हुआ । (उड० ००६)
- मैं कहता हूँ आप मरक पाव हीलते रहे । (मृत० ४८३)
- किसी के नरे हुए बाप-बादों की पगड़ी उखाटना, राम, राम ।  
(अम्ब० ६६)



- जब कभी, मगव में मूँह न दिखाना । ( चन्द्र० ६७)
- पलड़ी तारीख को पन्द्रह रुपये के छिद्र छिद्र पर चढ़ बैठे ।
- जाग में भी डालना लज्जा नहीं होता । (साता० ७४४) (मुक्ति० ५७)

जीव के भाव में नाटकों में सब से अधिक मुहावरों का व्यवहार हुआ है ।

उत्साह के भाव में शीर्षक प्रकट करनेवाले मुहावरे व्यवहृत हुए हैं, उन मुहावरों से कभी-कभी पैतावनी भी व्यक्त हो रही है । ऐतिहासिक नाटकों में इनका व्यवहार अधिक हुआ है ।

- जब लामे बनारस रीब, कबर में उनके पुरते न छिद्र पड़े तो मूँह मुड़ा मुँगा । ( फाँसी ०११३)
- जिन लोनों ने जाज बहादुर और नजाने कितनों के दाँत खट्टे कर दिए, उनसे छोहा बजाना चुर्चो और चुर्चियो से लड़ना नहीं । (दुर्गा ०२०)
- पैदाइ की विषयों से लुजों के दाँत खट्टे हो गये । ( जय० ३८)
- मुनिवर, समर से मुस मोड़ना सिंह शावक नहीं जानते । (दल० ७५८)
- यदि नूत से किसी ने मात पर आक्रमण करने का दुस्ताख्त किया भी तो मुँह की खानी पड़ी । ( उपय० ७४६)
- बायबाद की हात मास्कर की युग का जाज लम्बे दिछ से खाना किया है । ( मुक्ति० ७६)
- प्रजा जब लालीनों की मुट्ठी में लीनी । (पता० ७७९)
- लालीनों की भी रक्त की नदी बहानी पड़ीनी । ( युव० ३८)
- छिद्र पर पहाड़ रखकर लीना हर राजाणी का नित्य कर्म होता है । (रता० ६५)

जीव तथा उत्साह की तुलना में अन्य भावों में मुहावरों की संख्या कुछ कम है ।

विष्मय के साथ में, विष्मय की दशा को व्यक्त करनेवाले तथा विष्मय उत्पन्न करनेवाले शब्द मुहावरों में आये हैं। जैसे :-

- क्यों छवि, किस का पागल हुआ ? ( ना०स०वि० २६ )
- मुझे तो काठ मार गया । ( शिन्दूर० १४६ )
- क्या हस्तानों की रंगों में तुल लफेद हो गया ? ( उलट० ४४ )
- क्या पाँव तले की कमीन सितक रही है ? ( अमृत० ४१ )
- मेरी बातें सुल गई । ( सूर्य० ७४ )
- हाथ की हाथ नहीं सुकता । महाराज । ( जय० १४ )
- अवश्य तुम बाँह में काठा है ( दुर्गा० १०० )

मय व विन्ता में प्रयुक्त हुए मुहावरों से कबराकट तथा शिथिलता व्यक्त हुई रही है ।

- तो मारु, फिर मारु, हाथ-पाँव फूल रहे हैं । ( जय० ११६ )
- मैं तो की अपनी सुपनुप ही बैठा हूँ । ( ना०स०वि० ४४६ )
- उसकी नींव खिल रही है । ( मुक्ति० ७८ )
- याद आते ही कौवा मुँह को जाने छमता है । ( वि० ३०५७ )
- जो झाँरे हुए मोठे नागरिकों के सिर पर चढ़कर बीछ रहा है । ( जय० ७६ )

शोक में अन्य स्थितियों के विभिन्न मुहावरों आये हैं, इन मुहावरों से व्यथा प्रकट हुई रही है ।

- उस पर का बिराम आज बुका रहा है । ( शिन्दूर० ७८ )
- परिस्थितियों ने उसे पीछकर रख दिया है । ( जय० ११८६ )

- तब हमारा - तुम्हारा प्यारा लिखालय भी --- निर्गत भी ---  
मलियामेट हो जायेगा । (पन्ना ०४६)
- कारागार की किसी कीरी कोठरी में एड़ियां लड़-लड़कर मरे ?  
(सुनु० ३४)
- तुम्हारी जाँतें पर लाल है ( कंगूर० ६३)

प्रेम व प्रशंसा के प्रतीकों में प्रशंसात्मक मुहावरों का बहुत दुर है जैसे -

- तिस पर आभूषण तो तुम्हारे अप की बार बाद लगा देते हैं ।  
(शफा ३८)
- बैशाही की कीर्ति बम्बा की कीर्ति की बार बाद लगा देनी ।  
(सम्ब० ४६)

शत्रु व्यंग्य के प्रतीकों में व्यंग्यपूर्ण मुहावरों को व्यंग्यित किया है । जैसे -

- आप तो जाने की पोंछे बेकर लीर । ( स्वर्ग० २३)
- अपने को ऐसे झूठि कि दिमाना आत्मान को जा पहुँचा (ऊट० ४)
- आप बम्बा बैठ की नानी है । ( भारत० ०३२)
- मोटा लाल बना-बना कर मूँठ छिया । ( भारत० ०२८)
- यह लाल में बाँतें काता है । ( सु० ३८)
- ली, कान भी काटता है । (मादा० ३४)
- तु जो बड़ा होकर टेमोर के कान काटेगा । (कौ० १२०)
- उन्होंने काफी ताम-काम बना रखा है । ( अनु० १८)
- अपनी लालन की सफाई के डोँठ पीटती हैं । (मा० ०४० वि० ८०)

प्रशंसा के शत्रुत्व को भी मुहावरों की सहायता से प्रकट किया है ।

- वह तो फूँटी नहीं बना रही थी । ( सम्ब० ४६)

- तुम सुनी है फूँटी न समाजीनी । ( अं० १११ )
- बिनकी मुल्कराइट पर दुनियाँ फूँटी नहीं समाती । ( उलट००४ )

नाटककारों ने मुहावरों के शब्द क्रम को तोड़कर उनके बीच अन्य शब्द रखकर भी प्रयोग किया है, इस प्रकार के मुहावरा प्रयोग से मुहावरों का प्रभाव घट रहा है ।

- उनकी तलवार का छोटा, यवन, बोगादुर्गाविपति, मैदानों के सरदार तथा दूसरे मान बुके हैं । ( वय० ३४ )
- लड़े ऐसा न करें तो मुट्ठी की मर् हो ? ( उलट० २७ )
- महारानी की बात तो पत्थर की छीर ही है । ( दुर्गा००४ )
- उस घर का चिराम आज बुका रहा है ---- ( सिन्दूर० ७८ )
- हम उसका बाल भी बाँका भी बाँका नहीं होने देंगे । ( युग०३१ )
- लकी कान की काटना है । ( मादा०३४ )
- आज चिराई की मैं पूछ मैं पछे की गिठा डाहू पर मैवाड़ का पर ऊँचा ही रहेगा । ( रत्ना०५४ )
- पुत्री । तुम्हें मेरी जारी फिर तोड़ दी ( वि०३००४ )
- मुझे काँटी में मल बसीटिए । ( जम्ब० ६ )
- किसी प्रकार से पिंड भी हूँटे । ( ज्वात० १०० )
- पहेलियाँ मल बुका जाँ । ( हेतु० ६ )
- किसी का मुँह न देख । ( बकरी २४ )
- इसकी बजान जिस तरह बुल मयी है ---- ( लापे० ७६ )

कहीं-कहीं वाक्य को प्रत्येक बनाने के लिए भी मुहावरों के क्रम को तोड़ा गया है की -

- कौ ऐसा न करे तो मुट्ठी के बर्न हो ? ( उलट० २० )
- जिसकी जाल है सुन के बापू नहीं टपकने उगती ? ( लम्ब० ६६ )
- क्या हुतात्मन ने मेरे जान उस कर पर दिये ? ( उलट० ५५ )
- सुन डोन कटे पर नमक क्यों झिझकते हो ? ( दुर्गा० १८ )
- मेरे छुके के पीछे क्यों पड़े हो । ( नास्त० प्र० १५ )
- उसमें ऐसा कौन छा रस है कि फुले नहीं गमते ? ( श्री मन्दा० )

मुहावरों को संछिन्न करके उनकी नकारात्मक बनाने से मुहावरीयारी नष्ट हो ही गयी है तथा वाक्य में मुहावरे का प्रभाव कम होकर साधारण वाक्य की कटा जा गयी है ।

- बीच में टांग मत जुहा । ( रस० ३६ )
- हम उसका बाछ भी काँका नहीं जाने देगे । ( दुर्गा० ३३ )
- अपनी राज्यधन की मिट्टी में नहीं मिलाना चाहते । ( दुर्गा० ६३ )
- उनके जान पूर बू ही नहीं रेंगती । ( नास्त० प्र० १८ )
- नयन बाँध मत करो । ( रस० ५९ )
- कौह उंगली नहीं उठा सकता । ( नास्त० प्र० ५६ )
- नयन कैसी मत करना । काशी० १८ )
- मेरी जाँतों में बूढ़ नहीं काँका जा सकता । ( अमृत० ५६ )

भाषा के वाक्य में कहीं-कहीं उर्ध्व के क्रम में विपर्यय भी आ गया है, जिसकी नाटककारों ने अपनी सुविधानुसार किया है।-

- बैली, छपूरे की लकड़ । पड़ नये न बल्लार । ( रस० ३९ )
- कपड़े कपड़ा हूय मेरे पायी पर बल्लू । ( कली० ४२ )

कहीं-कहीं दो मुहावरे को जोड़कर क्या रूप दिया है जी -

- फिर लम्छीनी के तिर जीर पीठ पर तो हाथ हो है ।  
( कर्त्तवी ०१८ )

नाटककारों ने कभी मुक्तिमार्ग पर मुहावरों को भी बढ़ा है जी -

- बड़ा बौम बढ़ने लगा है तुम्हें ? ( ज्ञाने ० ६४ )
- तारे खु बिना तारे पण्डा पर है बहलु हो गए । ( भारत ० )
- का हाथी के हाथ कीत हो गए । ( नाटक ० )
- जो प्रेम का-कै-ए में भूक उठाते । ( राग ० ३८ )
- उसे एक ही किटके में पूछी बुझने के लिए कियत का लक्ष्मी हूँ ।  
( स्कंद ० ११५ )
- तब भी दास पर दास रहे, ( स्कंद ० ५० )
- धाय ! हम की आँखों में चल्की हो गयी । ( जीवन्त ० ०३८ )

नाटकों में मुहावरों के प्रयोग में भी विविधता मिलती है । कुछ नाटककारों ने तो अपने नाटकों में मुहावरों की बरसात की है, जिनमें बड़ीनाथ भट्ट, जी०पी०कीदास, रत्नकुमार प्रीति, सुन्दरकाठ बर्मा, पण्डित मयूर तथा रामबुल्ल केनीपुरी मुख्य हैं । इन नाटककारों ने मुहावरों को संक्षिप्त करके उनकी नकारात्मक, प्रशंसात्मक बनाकर सभी रूपों में रचा है । इन नाटककारों ने परंपरागत मुहावरों का ही अधिक प्रयोग किया है । कई नाटककारों ने भाषा को उर्दूत व मुटीली बनाने के लिए मुहावरों को महत्व तो दिया है परन्तु उनकी उपयोगिता नहीं की है । इस प्रकार का प्रयोग ज्येन्द्रनाथ त्रिपाठी, लक्ष्मीनारायण मिश्र, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, उदयशंकर भट्ट, बगदीश चन्द्र माधुर की कृतियों में हुआ है । भारतेन्दु जी ने तो कुछ नए मुहावरे भी जो उनके स्वयं निर्मित हैं, उनका व्यवहार किया है ।

कयलकर प्रसाद, बगदीश चन्द्र माधुर व सुरेन्द्र कारी भी अधिक मुहावरे प्रयोग के पक्ष में नहीं हैं । कयलकर प्रसाद ने भी कुछ अपने स्वयं के बनाये हुए

मुहावरों की स्थान दिया है। मोहन राकेश ने भी अपने दो नाटकों 'छात्रों के राजवंश' तथा 'आनाइ' का एक दिन में मुहावरों बहुत ही कम मुहावरे रले हैं। इनके जाने कबूरे नाटक में कुछ अधिक मुहावरे हैं, क्योंकि नाटककार ने इसकी भाषा में व्यंग्य तथा चुटीलापन अधिक उड़ा बाहा है।

विभिन्न कुमार अवाह, उत्पी नारायण ठाठ, मुझारादास की कृतियों में मुहावरों की व्यत्यलता है जो मुहावरे व्यवस्त हुए हैं, उनमें कीई नवीनता नहीं है पिछे-पिछे है।

इस प्रकार नाटककारों ने अपनी लेखी के अतुरम मुहावरों की ठाठकर प्रदर्शित किया है।

### एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्य

नाटकों में वहाँ उन्ही वाक्यों का महत्व है, वहाँ छोटे वाक्य का भी कम महत्व नहीं है। कुछ ऐसी स्थितियाँ होती हैं, जिनमें छोटे वाक्यों द्वारा ही अधिक तफ़ाठ अभिव्यक्ति होती है। नाटकों में विभिन्न भावों तथा स्थितियों के प्रकटीकरण में छोटे वाक्यों का ही कम किया है, जिनमें अधिकतर एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्यों का महत्व दिया है।

(६) भाव की वाक्यात्मकता में मुख्यतः अभिव्यक्ति की दो प्रकार होती हैं, भाव या तो लगातार बोलता जाता है, या एक दो शब्द कहकर छुट्टी हो जाता है, नाटकों में भावाभिव्यक्ति की वहाँ की एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्य द्वारा प्रकट किया है। विभिन्न भावों के अभिव्यक्ति में प्रयुक्त वाक्यों के उपाहरण प्रस्तुत है :

#### (क) क्रोध में

- कुमार - चुप रही। ( स्वर १५)



- स्त्री-झोड़ मेरी बाँह।  
छोटी छड़ी - नहीं झोड़नी । ( जाये० ६३ )
- शरिद : बंद करो यह बपलमीची ।  
सुधीर : बन्द करो । ( माया० ३६ )
- पिपाही : बकर नहीं बाँसा । ( कुरी ४६ )
- देव : (हस्ती है ) कम्पास मत करो ( फर्हो छे । उठावो -  
( तिल० ८० )

#### (त) मय हैं

- सुवाहिनी : बघानी । ( चन्द्र० १६४ )
- मुक्तिया ३ : मागी, मागी । ( पठा० ४७ )
- स्कंद - ( बबराष्ट है देली हुए ) हीमता करो । ( स्कंद० १९४ )
- विपुलक : (बबराक) कब, कब ? ( वि० ४०१६ )
- श्यामनाथ : (बबराष्ट है हुए) ठाकनाड़ी ठाकनाड़ी - ( ठोटन० ४२ )

#### (न) विस्मय में

विस्मय-में एक, दो, तीन सज्ज बाँधे वाक्यों की अधिकता है, क्योंकि विस्मय में व्यक्ति अधिक नहीं बीछ पाता ।

- उमाशंकर : जहर -- ? ( मुक्ति० १०६ )
- सुमति - (बबराष्ट है ) बागरी ? ( दुर्गा० ६९ )
- मधुलिका - (बकिर ) जी ( बम्ब० १२ )
- मधुलिका - ( विस्मय में ) जीव सपना । ( बम्ब० ६ )
- किर्गिद : (स्कन्द लड़ा होकर ) क्या हुआ ? ( वि० ४०१५ )
- हरच - कैसा बारीक । ( भारत० १०५५ )
- देवीना - (आश्चर्य है ) - हाँ मगन । ( स्कंद० ६५ )
- गंगाराम : जीव, जाप । ( माया० ३८ )



- ठेका : (चक्ति) राजकुमारी, गुप्त । ( रत्न० २२)
- कर्मवती - हं बीबी भी --- ( रत्ना० ८२)
- पाँपा० - कुतू अउरी मवा ? का मवा का ? ( उलट० ६३)

#### (घ) उत्साह में

- पैद : (विस्तार पर ही उत्साह है उलटकर) गुड । बेरी गुड । (तिल० १५)
- न० : शाबाह , पर्यपद । ( कौणार्क ५२)
- दूसरा ग्रामवासी : पन्थ ही देखियो । ( रत्ना० ५६)

#### (ङ०) शोक में

- कैदी : ( कष्ट है पीतकर) नहीं ! ( तिल० ८५)
- बाधित - भावी ( कंठावरीय) (रत्ना० ६३)
- पुष्टु : ( वज्रपात-वा) क्या ? ( प० रा० ८६५)
- बाधुव्य की आवाज : आह । ( कौणार्क ६२ )
- वे सब - जीफ । हरकार !! ( कर्त्तवी० १३१)
- अरुणायक - अम्मे, आह ।
- अम्बपाती - अरुण, हाय अरुण । ( अम्ब० १०९)
- रानी - (जातक है) सेनापति मारे गये । (कव० ११६)

#### (च) प्रेम में

- कर्मा : (विनीर ) प्रियतम । (प० रा० ८५८)
- भारमही - + + + कुमार ।
- राज्य - (सन्मयता है उसके बालों की मुलकती हुए) मासही ।  
(कव० ८२)
- चन्द्रा० - पियारे प्राण प्यारे ( श्रीचन्द्रा० २३)
- लम्बा : ( पीरे है ) युवराज शाल्य, युवराज्य ! ( वि० ३०२८)

## (क) वाच्यत्व में

- युवराज - माँ ।
- रानी - बेटा ! ( वय० ५४ )
- सुनना - बेटा, बहण बेटा ! ( वय० १०६ )
- बाणव्य - सुनी रही । ( वय० १२२ )

मावाचिक्य में व्यक्ति कभी-कभी कुछ शब्द कहकर रुक गया है, उसी क्षण के शब्दों की दूसरा व्यक्ति पूरा कर रहा है । इस प्रकार एक ही वाक्य को संछिन्न करके उसको छोटा रूप देकर दो पात्रों द्वारा बुलवाकर स्थिति को प्रकट किया है ।

- मुलाम गीत , मुदावल् - वाह !!!
- मोटीपन्ना - हे मगवान !!!!!
- मोताबाई, बुडी - अनहोनी !!!!! ( कर्त्तवी० ४४ )

- वरविंद : ऐसा तुम्हें ----- ।
- बुवीर : सोभा नहीं देता । ( माव० ४३ )

- फरजा मुखिया : यह तेजस्वी जानन ।
- सुसरा : यह गौर करीर ---
- तीसरा : ये मठिष्ठ मुजार्द ( प० ४३ )

- स : राय में क्या है -
- द : बिड़ी का पता ।
- स : राका की लड़की -
- द : देख के मढ़की ।
- स : गुरांधी गुर- गुर - ( स० २४ )

विलम्ब के पात्रों की अभिव्यक्ति में सब से अधिक ये वाक्य आये हैं, उसी बाद क्रिय, जोक व नय में प्रयुक्त हुए हैं । उत्प्रास, प्रेन के पात्रों में उनकी बलवत्ता है। पुनरा के पात्र ही वाक्यांशिक व्यक्त हुए हैं। निर्दिष्ट के पात्र

में तो इनको स्थान नहीं मिला है, क्योंकि निवेद में व्यक्ति जन्म-मनस्थिति में ही जाता है, उसमें व्यक्ति की स्थिति नहीं रहती ।

- (२) संक्षेप की स्थिति में व्यक्ति अधिक धोल नहीं पाया, वरन् कुछ शब्द कहकर रुक जाया है । संक्षेप की वास्तविक स्थिति की दृष्टि में रहती हुए नाटकों में स्वामाविकता छाने के लिए एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्यों द्वारा अभिव्यक्ति कराई है ।

- नन्द : परन्तु -----। ( छहरी० ७७३)
- कैली : (सहस्रकर) देव - ( ति० ७६)
- रसिया - बाबू की । ( स्वर्ग० ५५)
- मल्लिका : परन्तु माँ ---- । ( जाबाहू० ८२)
- जादमी : ठीक मैं कैली ---- ( लौटन २४)
- लुकेली - माँ, बौटी माँ ----- ( क्य० ७४)
- गंगाराम : साधव पुनै तो ---- ( नादा० ३६)
- जेकी : क्यों इन्हें क्या ---- ( ज्यो० ४८)
- दाही : देर लीगी ! जय ---- ( योरा० १४)
- मातगुप्ता - देवी ! तुम देवी ---- ( स्वर्ग० १३६)

- (३) मन्थीर स्थलों या बात की अधिक स्पष्ट करने के लिए मुख्यतः उन्हीं प्रस्तात्मक वाक्य जाये हैं, जिनका प्रस्तात्मक वाक्यों की अधिकतर छोटा ही होता है । प्रस्तात्मक वाक्यों में एक शब्द वाले वाक्यों की संख्या नाटकों में स्थान मिला है जैसे -

- कुस्वार : क्यों ? ( जाबाहू० ६८)
- बहादुर - क्यों ? ( रता० २५)
- कैली - क्यों ? ( ति० ६)
- मिचिस्तु - तब ? ( समय० ११४)

- उगारकर - किसकी ? ( मुक्ति० १०६)
- पनीरगा - तापनी ? ( तिमिर० १६२)
- दुर्जन : मत्तलव ? ( बकरी ५०)
- लम्बा - कैसी कसानी ? ( बि०ज० ३६)
- बिन्दु : उराव कै ? ( अंगूर० ६४)
- लम्बपाठी - तैरा फाउव ? ( लम्ब० ४)
- ऐसा क्यों मंत्रिबर ? ( लम्ब० ६६)
- हाँ, और तैरी ? ( दुर्गा० ८५)

(४) परिचय करते हुए व वाक्य के स्थलों पर की एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्यों द्वारा अभिव्यक्ति की है। परिचय में व्यक्ति इतना एक-दूसरे के निकट नहीं होता कि वह अधिक बातचीत कर सके, वह शुरू में गिने चुने शब्दों द्वारा बातचीत करता है।

(क) परिचय करते हुए वाक्यों का प्रयोग दृष्टव्य है -

- प्रथम - सुन्दर नाम देवदेना है ?  
देवदेना - ( आश्चर्य से ) हाँ मन्त्रमु । ( स्कन्द० २६५ )
- छपनीबाई - तुम कौन हो ?  
फाउकारी - साकार, हाँ तो कौनहिन ।  
छपनीबाई - नाम ?  
फाउकारी - साकार फाउकारी हुँया । ( माती० ०३० )
- बाणव्य : ( वह कै लीटे देकर ) नाम कौन है ?  
तिल्लुवः : कन देनापति । तुम कौन हो ?  
बाणव्य : एक ब्राह्मण । ( बन्धु० ८२-८३ )
- गर्ग : कौन कुआचाई ?  
वनि : मैं वनि हूँ, गर्ग । ( प० रा० ५६ )

- शात्व : मैं शाँन का युवराज शात्व हूँ ।

बम्बा : ( धीरे से ) युवराज शात्व, युवराज ! ( वि० ३०२८ )

- गी० दा० । - क्यों बम्बा । यह नगरी का नाम क्या है ?

सुबार्ह । - खिलनगरी ।

गी० दा० । - खीर राजा का नाम

सुबार्ह । - बीपट राजा । ( खीर० ११ )

(स) आगमन के स्पर्श पर

- स्वेतांग : ( अभिवादन ) देवि । ( ठहरा० ३३० )

- विष्णुवर्धन - पत्न्याना !

सिचन्द्र - ( चुकी से ) पुत्री ! ( शक्य० १०३ )

- बड़े बाबू : ( नगर प्रमुख से ) बाहय, बैठिये । ( लौटन० ४० )

- पतारदार - ( अभिवादन करते ) बहापिताह !

- कुमार्यु - क्या है ? ( रजा० ४५ )

- उमा - मापी, नास्कार ( स्पर्श० १० )

- प्रदीप : नास्कार फिताजी । नास्कार माता जी । ( कुी० ५० )

- मुनीर : नास्ती बदा जी ! ( मादा० ११ )

- बीकन : कय हो देव । ( ज्ञात० ८५ )

(५) कहीं-कहीं हमने गी या वाक्य के किसी विशेष शब्द पर बत देने के लिए शब्दों को दोहराया है जो वाक्य तब में है । ये हमने व दोहराने वाले वाक्य प्रायः एक, दो, तीन शब्द वाले हैं ।

(क) हमने गी में प्रयुक्त हुए वाक्य उदाहरण स्वयं प्रस्तुत है ।

- पितामाह - तो कही माई खलीन भी तब तक बरा रहे ठाही बरा  
बाकी तेरे बाबाद मैलाना।

बपर० । - कही ( नील० १३ )

- सः हमने नाया को बट में किया ।  
ब, घ, द : क्रिया । (रस० ३४)
- पुनः पार : परिपारिक बापके यहाँ गये है ?  
कपिलेश : गये है । ( ना० ७७० वि० ५७)
- मुरारीछात - रुपया नहीं मिला क्या ?  
नगीनकीर - मिला तो । ( विन्दुर० ६९)
- कबाहर बाई - कौन ? श्यामा ?  
श्यामा - हाँ, श्यामा । (रसा० ७९)

(स) कठ पैरी पुर भी उस प्रकार के वाक्यों की सर्वत्र नाटकों में अपनाया है।

- विष्णु : + + + नहीं जानूँ, नहीं । --- मुझे प्रायश्चित्त करना होगा ।  
शोभ्य : प्रायश्चित्त ? कौन ? ( कौणार्क ३६ )
- शिखर : नाचल, रुठी मत । हम तुम दोनों एक हैं ।  
जम्बालिका : एक । ( वि० ३०३८)
- रणमठ - सायब के कारवासान चाहें ।  
मुबारक - कारवासान ? ( जय० ४६)
- रामकठी : कब ?  
कल्याणकिशोर : हाँ कब ( यु० १८)
- काठियावा : यहाँ है चोरी वाली विहीन ।  
विहीन : कहा बाजी ? ( बाबाद ११४)
- बरकतु - यह तुम क्या कह रहे हो ?  
करवीर - कह रहा हूँ ? ( जम्ब० ७०)
- श्वेतानि : यहाँ है कब के बा पुके हैं ।  
कठका : बा पुके हैं ? ( ठहरा० ८३)

(६) कुछ भाटकों में साधारण स्थितियों या कहाँ विषय छोटा व सामान्य है, वातावरण की छोटे वाक्यों में ही रहा है। इसमें कम है एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्यों की भी व्यवस्थित किया है। जैसे -

- भटार्क : कौन ?

शर्मानाग : नायक शर्मानाग ।

भटार्क : कितने सैनिक हैं ?

शर्मानाग : पुरा एक गुल्म । ( स्कंद० २८)

- दूसरा : हाँ ।

पछ्ता : और तेरी ?

दूसरा : हाँ और तेरी ? ( दुर्गा० ८५)

- विजय : माँ ।

रामा : क्या बेटा ।

विजय : मैं छोटी देखूँगा । ( रत्ना० ५०)

- अनुस्वार : तो ?

अनुनासिक : बेटा दो ।

अनुस्वार : तुम बेटा दो । ( बाणाद० ६८)

- रामा : शैल्य

शैल्य : क्यों प्रिये ।

रामा : प्यास लगी है । ( बाणाद० ६९)

- गीक : देता

भुराना : ( अनुस्वार में ) क्या देता ?

गीक : जो आपने देता । ( अनु० ३६)

जयशंकर प्रसाद, ब्रह्मीनाथ भट्ट, हरिद्वेष प्रेमी, मोहन रावेल, सत्यव्रत सिंह ने उपर्युक्त वाक्यशैली को चुना है।

(७) कहीं-कहीं एक ही कोटि के वाक्यों द्वारा विषय को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। छोटे वाक्य द्वारा ही स्पष्टता का तरीका है, अतः बड़े वाक्यों की नहीं प्रयुक्त किया है।

- ताम्र - किसिनी ।  
 रात्रिका - तुम्हारी । ( भात० प्र०४३ )
- सुमति - कहाँ ?  
 सुमेर० - बागरे ।  
 सुमति - ( क्लेश से ) बागरे ?  
 सुमेर - हाँ,  
 सुमति - क्यों ? ( दुर्गा० ६९ )
- अवाहर - किम्  
 किम् - माँ ( रत्ना० ९० )
- उठटप्पू - अब समझा ?  
 विरराज - हाँ पुत्र । ( उठट० ४७ )
- गी० दा० - क्यों माई बणिये, बाटा कितनी तेर ?  
 बनिया - टके तेर ।  
 गी० दा० - जी बाबु ?  
 बनिया - टके तेर ।  
 गी० दा० - जी बीनी ?  
 बनिया - टके तेर । ( लीला० १० )
- \* सुवीर : ठिकार छायाव था  
 जर्मिंद : वह बिड़िया थी ( भावा० १८ )
- रामा : हाँ हाँ, कही ।  
 लवनाग : तुमकी रानी बनाऊंगा । ( लव० ६३ )
- जम्बिका - तू कैसी है ?  
 जम्बाठिका - कैसी तू है  
 जम्बिका - मैं कैसी हूँ ?  
 जम्बाठिका - कैसी मैं हूँ । ( वि० १० ३७ )
- उफनीबाई - अब कहाँ जाओगे ?  
 बाबरगिरि - सीपा फाँसी सरकार । फाँसी० ७२ )



(८) कहीं-कहीं लगातार इन वाक्यों के प्रयोग से संक्षेपता सी जा नयी है भी -

- अनुस्वार : मैं इसी उत्पन्न हूँ ।

अनुनासिक : तो ?

अनुस्वार : तो ?

अनुनासिक : तो इसे हटा देना चाहिए ।

अनुस्वार : हाँ, अवश्य हटा देना चाहिए ।

अनुनासिक : तो ?

अनुस्वार : तो ?

अनुनासिक : हटा दी ।

अनुस्वार : मैं ?

अनुनासिक : हाँ

अनुस्वार : तुम नहीं ?

अनुनासिक : नहीं ।

अनुस्वार : क्यों ?

अनुनासिक : क्यों का कोई उत्तर नहीं ।

अनुस्वार : फिर भी ।

अनुनासिक : पहले मैं तुमसे क्या है ।

अनुस्वार : परन्तु योकी देखी पहले तुमने है ।

अनुनासिक : तो ?

अनुस्वार : तो ?

अनुनासिक : हटा दी ।

अनुस्वार : तुम हटा दी ।

अनुनासिक : तो रहने दी ।

अनुस्वार : रहने दी ।

अनुनासिक : अब ?

अनुस्वार : हाँ, अब ? ( आश्चर्य ६८ )

इसी प्रकार रस गंगोत्री में भी उपाहार वाक्यों के प्रयोग है। एकपदा ही आ गयी है। नाटकों में एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्यों का प्रयोग लगभग हर एक नाटक में हुआ है परन्तु उनके प्रयोग की शैली में भिन्नता है तथा उनका प्रयोग कम व अधिक भी हुआ है। भारतीय खरिबन्ध के नाटकों में एक शब्द वाले वाक्य की अपेक्षा दो-तीन शब्द वाले वाक्य अधिक जाते गये हैं। प्रताप नारायण मिश्र की रचना में तीनों प्रकार के वाक्य समान रूप से जाये हैं, परन्तु उनका प्रयोग नाटक में कम है, अधिकतर उन्हीं वाक्य नाटककार ने चुने हैं। उन दोनों नाटककारों की अपेक्षा जयका प्रसाद के नाटकों में तीनों प्रकार के वाक्यों की भरमार है उनके नाटकों में लगभग हर पृष्ठ पर इस प्रकार के वाक्य लगाये गये हैं। ब्रह्मनाथ मट्ट की रचना दुर्गावती में भी तीनों प्रकार के शब्द प्रयुक्त हुए हैं, उनके नाटक में प्रत्येक कोटि के एक, दो, तीन शब्दवाले वाक्य होते गये हैं। बी०पी०बी०वास्तव ने दो-तीन शब्दवाले वाक्यों की पानों में अधिक जुलवाया है। एक शब्द वाले वाक्य अधिकतर प्रश्नात्मक है। इसी प्रकार रामबृदा बेनीपुरी की कृति 'लम्बपाठी' में दो-तीन शब्दवाले वाक्यों की तुलना में एक शब्द वाले वाक्य कुछ कम हैं। एक शब्द वाले वाक्य विस्मयात्मक तथा प्रश्नात्मक है। उदयशंकर मट्ट ने तीनों प्रकार वाक्यों को समान स्थान दिया है। लंगूर की शैली में गोविन्द बल्लभ छोटे-छोटे वाक्यों का तो कम किया है परन्तु एक, दो, तीन शब्द वाले वाक्य कम जाये हैं, उन्हीं में तीन शब्द वाले वाक्य अन्य वाक्यों की अपेक्षा कुछ अधिक प्रयुक्त हुए हैं। पन्त जी की मार्तण्ड हरिकृष्ण प्रीति में भी छोटे वाक्यों को तो अधिक रखा है परन्तु एक, दो, तीन शब्दवाले वाक्यों का प्रयोग मध्यम रूप में किया है। एक शब्द वाले वाक्य उनके नाटकों में भी प्रश्नात्मक तथा विस्मयात्मक हैं। प्रीति जी की तुलना में उसके नाटकों में दो वाक्य अधिक जाये हैं अधिकतर वाक्य बीछते-बीछते पात्र रुक जाता है। वैसे उनके नाटकों में तीन शब्द वाले वाक्यों की अधिकता है। मार्णिक हाथना की दृष्टि है कादीश चन्द्र माधुर के नाटकों में छोटे वाक्यों की प्रधानता है। 'पल्ला राजा' में दो वाक्य अन्य दो नाटकों 'कोणार्क', 'दहलानन्द' की तुलना में अधिक जाये हैं।

- ‘पहला राजा’ की भाँति ही कुंदावनछाउ कारा में कारागी की रानी में इन वाक्यों का अधिक प्रयोग किया है। मोहन राकेश ने भी छोटे वाक्यों की प्रधानता दी है। उनकी नाटकों में लगातार एक प्रकार के वाक्यों का भी प्रयोग सभी नाटकों में हुआ है। ‘छहरी के राजवंश’ में ‘वापे खपूरे’ तथा ‘जाबाद’ का एक दिन की तुलना में इन वाक्यों की संख्या कुछ अल्प है। उत्कृष्ट तिमिरा तथा उत्तमी नारायण छाउ के नाटकों में लगभग समान रूप से ये वाक्य प्रयुक्त हुए हैं। एक उच्च वाक्य वाक्य दोनों में ही अधिकतर प्रश्नात्मक तथा विस्मयवाचक हैं। गुरेन्द्र कारा के नाटकों में भी इस कोटि के वाक्य बोले गये हैं परन्तु उत्कृष्ट तिमिरा तथा उत्तमी नारायण छाउ की रचनाओं की तुलना में कुछ कम हैं।
- ‘रत्नगर्व’ में मणिमयुकर ने इस प्रकार के वाक्यों की प्रयोग की है। इसकी तुलना में छर्वेश्वर बघात तकीना, विपिन कुमार अग्रवाल, मुझाराजाम ने इन वाक्यों का काफी कम प्रयोग किया है। सभी नाटकों में इन वाक्यों की स्थिति भिन्नता उभे हुए हैं।

### पूर्ण वाक्य

नाटकों में अपूर्ण वाक्यों की भाँति पूर्ण वाक्यों की विशेष स्थलों पर रखा गया है। कथन की पूर्णता स्पष्ट करने के लिए मुख्यतः पूर्ण वाक्य व्यवहृत हुए हैं। ये पूर्ण वाक्य भी दो कोटि के हैं, प्रथम वे जो अभिव्यक्ति की दृष्टि से पूर्ण हैं तथा दूसरे वे जो व्याकरणिक नियमानुसार पूर्ण वाक्य हैं। अभिव्यक्ति की दृष्टि से व्यवहृत पूर्ण वाक्य अधिकतर लम्बे हैं तथा रचना की दृष्टि से पूर्ण वाक्य अधिकतर छोटे हैं।

महान तथा गम्भीर विषयों पर चर्चा करते हुए पूर्ण वाक्यों की महत्व दिया है। इन विषयों की पूर्णता स्पष्ट किया गया है, जिसके कारण

वाक्य अभिव्यक्ति की पूर्णता के साथ-साथ हमें भी होनी चाहिए ।

पार्श्विक विषयों पर चर्चा करते हुए हमें तथा पूर्ण वाक्यों द्वारा प्रायः अभिव्यक्ति हुई है । जैसे -

- दाण्डव्यायन : ( संस्करण ) - मृता का पुत्र और उत्तरी मरणा का जिसको आपात मान ही जाता है, उत्तरी के नरवर बमकीड़े प्रदर्शन अभिमूर्त नहीं कर सकते, मृत ! वह किसी मरणा को मरणा का झीड़ा-बन्धु नहीं बन सकता । ( बन्धु ० ८४ )

- जाह, जीवन की दाण्डव्यायन देकर भी मानव कितनी गहरी नींद देना चाहता है । आकाश के नीचेका पर उज्ज्वल कदारी है ठीक कदुरय के ठीक का पीरे-पीरे हुप्ता होने लगते हैं, तभी तो मनुष्य प्रभात समझने लगता है और जीवन छत्रान में प्रवृत्त होकर जीव जाह-तांडव करता है । ( अजात ० २६ )

जिस तरह अंगूर को सड़ाकर शराब बनायी जाती है - उस हरे-हरे, गोल-गोल, रस से सराबोर, मिठास से लबालब, गुच्छों को पुराने बर्तन में रखकर, ढक्कर बनीदीब कर, सड़ा गलाकर बादली शराब का नाम देता और उसके गले को बजानेवाले, कुत्तानेवाले- पूट पीकर मग बनता है, पागल बन जाता है ; मानव की रसवारा भी कुछ ऐसी ही बीब है क्यामिने । यह रसवारा नहीं, मग मरीमिका है । ( बन्धु ० १०४ )

मानव मन पर वातावरण करते हुए, वाक्य पूर्ण तथा हमारा रसा नया है -

- लेकिन ज्यादातर मानव-मन काली की तरह होता है, बी बुरु में कल कल कलकल करता, तराँगी है मुक, केनी है मरा, कनी-बवर कनी उवर मटका-बकता, चकर काटता - निदार्थ मरता कलकल :

नदी हैं या नद में परिणत हो, अपनी गति से आप ही रुक्य,  
अपनी उठाई हुई उठारों से आप ही धीरे साकर साहकार, आत्मनस  
का उठता है और बाहि-बाहि करता किसी तानर में अपने को  
रत देता है । ( सम्ब० १००)

कौमी सत्ता पर गम्भीरतापूर्वक विचार करते हुए वाक्य उम्मा व पूर्ण बोझ  
गया है -

- बलिष्ठ महाराणा, आपकी बाकायदा पैदाइश के तत्त्व पर बैठकर  
अपने घर से राखी का कर्ब उतार हूँ । पूरा कर्ब तो उठी राख  
उतारना जब तारी मुसलिम कर्म की बली हिन्दू माइयों के हाथों  
में बेचिक्क राखी बांधने की हिम्मत करेंगी और तारी हिन्दू बल्लें  
मुसलमान माइयों के हाथों में बिछी मुहब्बत के साथ अपनी पाक  
राखी बांधने की मेहरबानी करेंगी, जब हमारी जातों से पाथों  
का मैठ पुठ जायगा । बलिर महाराणा आपकी शिक्षाजन पर  
बैठा देने के बाद डेर हाँ है अपनी किस्मत का फैसला करना ।

(रत्ना० १११)

वस्तु वर्णन, घटना वर्णन आदि में पूर्ण विवरण देने की दृष्टि की नहीं है,  
जिन्हें पूर्ण वाक्य साकार में दीर्घ हो गया है । वर्णन वस्तु के वर्णन में उम्मा  
वाक्य व्यवहृत हुआ है -

- लखी, देश बस्तात भी अब की किस पुनर्वास है जाई है मानो  
कामदेव ने लखवालों को निर्वर्त जानकर इनके बीतने को अपनी  
सेना निबवाई है । पून से चारों ओर पुन-पुनकर बाकल परे के परे  
ज्वाल कौमोति का निहान उड़ाए उपलपासी नमी लखार की  
बिजड़ी ककाले -मख-मख कर डराते मान के ज्ञान पानी बस्ता  
रहे हैं और इन दुष्टों का बी बड़ाने को करवा-वा कुछ लख  
पुकार-पुकार ना रहे हैं । ( जीवन्मू० ३३)

स्वप्न छीक के वर्णन को एक ही वाक्य में लीट कर प्रस्तुत किया है -

- ज्योंही जास लगी कि मैं पहुँच गई उस सुनहली घाटी में जहाँ  
उन्मत्त वनस्पति का मैठा लगा रहता है, जहाँ बबानी तितलियों के  
रूप में उड़ती रहती है, या उस देवताओं में जहाँ सुनहले पंखवाले  
देव कुमार नीलम के पंखोंवाले लम्पराओं के जलज-जलज मँडराते  
फिरते हैं या कम से कम उस रूप देव की राजसभा में जहाँ  
कलमीवाले राजकुमारों की परमार है - जहाँ नृत्य है, संगीत है ---

( लम्ब० ५ )

घटना वर्णन में भी स्वाभाविकता लाने के लिए उसकी पूर्ण रूप से व्यक्त किया  
गया है, जो ठीक तब पूर्ण वाक्य द्वारा पुनः है ।

- हाँ देवि, राजा के युद्ध में युद्ध क्राट की सेना पराजित हो  
गई तब कियौन्माद में प्रमत्त हुए युवराज मिशिरकुल ने हाथी  
पर स्वर्ण की लंबारी पर आसीन होकर नगरी में प्रवेश किया  
किन्तु उसने आश्चर्य और क्रोध से देखा कि एक भी नागरिक  
ने उसका स्वागत नहीं किया, प्रत्येक पवन का झार बन्द था और  
सब और स्मृति का सम्नाटा था ।

( लम्ब० २० )

मैं पूरी विश्वास के साथ आपसे कहती हूँ कि जिस दिन मेरे  
सुवासक पिता की मान प्यारे हाथ की मेरी बाजार में  
मेरी गाँव पर इसलिये धम्पड़ मारा था कि मेरी साड़ी का  
पल्ला छिर पर से उतर गया था, तो मैंने उसी दिन निश्चय  
कर लिया था कि मैं इन पुराने दकियानुष्टी रीति-रिवाजों  
को अब और नहीं पसंदूँगी ।

( यु० ३६ )

तर्क-वितर्क वाले स्थलों पर विषय की पुष्टि का हर संभव प्रयास किया गया है,  
जिसमें विषय की पूर्णतः स्पष्ट करने में वाक्य लम्बा भी हो गया है ।  
आत्मा के विषय में तर्क वितर्क करते हुए वाक्य में दीर्घता आ गयी है -



- श्रेणी में आत्मा की भावना आदि की नहीं है ---- उनके लिए तो पचास साठ वर्ग के बीकन में ही आत्मा कभी-कभी पचास पाँच बार बत्तक की उठती है या वे बुद्धिबल से आत्मा को कम ताकियत चाहती है बहुत दिया करते हैं लेकिन हमारे यहाँ आत्मा के साथ इस प्रकार का सम्बन्ध नहीं होता -- हमारे यहाँ तो आत्मा आदि और जन्त है आकाश के ----- किन छीनों की श्रेणी की ऊँची शिखा गिठ गई है -- हमारे यहाँ ---- वे भी आत्मा की शिखा बना रहे हैं वे भी कहने लगे हैं अपनी पुरानी आत्मा की मार डाली ---- बहुत डाली नहीं तो कल्याण नहीं । ( सिन्दूर १५८)

स्त्री बीकन की समस्याओं पर तर्क करती हुए वाक्य उम्मा ही गया है ।

- कुछ नहीं, वे बहुत यही कहना चाहती हैं कि पुरुषों के स्थितियों की अपनी पक्ष-व्यवस्था बनाकर उन पर व्यवहार करने का उपाय बना लिया है, वह मेरे साथ नहीं चल सकता । यदि तुम मेरी रक्षा नहीं कर सकते, अपने कुछ की परवाह, नारी का गौरव, नहीं बना सकते, तो मुझे वैध भी नहीं सकते ही । ( पुष्प २६-२७)

अखण्ड भावुक स्थिति में भी उम्मा तथा पूर्ण वाक्यों द्वारा वृत्तान्तकारों की प्रकट किया है ।

- हाँ । यह तुम्हारा जो अखण्ड परमानन्दमय प्रेम है और जो ज्ञान वैराग्यादि की भी तुम्हें कभी परम अविच्छिन्न देखाता है उसका कोई स्वल्प ही नहीं जानता, जब अपनी ही मृत में और अभिमान में मुझे हुए हैं, कोई किसी स्त्री से या पुरुष से उसकी तुम्हारे देखकर जितना उगाना और उसी मिलने का यत्न करना, इसी की प्रेम करती है और कोई ईश्वर की बड़ी उम्मी-बोड़ी पूजा करने की

प्रेम कहते हैं पर प्यारे । तुम्हारा प्रेम हम दोनों है मित्रदाण है,  
क्योंकि ज्युत तो उसी को मित्रता है जिसे तुम आप देते हो ।

( श्रीचन्द्रा० १७ )

- छत्ती + + + मेरे पिता की तुम तो मुझे कहा प्रेम  
कहते थे, तुम कहाँ हो, क्या मुझसे बूढ़ गये, कहाँ तुम गए हो,  
वहीं मुझकी भी बुढ़ा हो क्या हन्कुलखा तुम्हारे छिर पा,  
मेरे छिर कुछ भी नहीं, मेरी मैया तू कहाँ है देव आज तेरी छत्ती  
पर क्या विपत्ति पड़ी है । ( माता० प्र० ३६ )

माताकेत में कभी-कभी व्यक्ति हम कुछ कह डालता है, ऐसी स्थिति में तत्पूर्ण  
वाक्यों के विपरीत कभी-कभी पूर्ण तथा उन्मै वाक्य भी बोलते गये हैं ।

- मैं ठीक कहता हूँ - कभी सदा मार्किट और बालिम थी, क्योंकि  
उत्तरी नाना मार्किट और बालिम थे, वह सब घर की बड़ी की तान  
बलाना चाहती थी पर वह न जानती थी कि बड़ी मशीन है और  
उत्तान मशीन नहीं । + + + लेकिन कभी ने जब देखा  
कि वह बिन्दनी में अपनी सक्क पुरी नहीं कर सकी तो उसने पहर  
का लिया और जिस काम में वह बिन्दनी में सफा न हुई थी, उसी पहर  
का हो गयी ।

( कभी० १३६ )

- ( जहान का स्वर ) ब्रह्मावर्त पर आज ठाकू और हुटेरे का  
रहे हैं सरस्वती नदी के उस पार दसुनों के बिन नगरों की कार्य  
बौद्धाओं ने कभी का पटियापेट कर दिया था, वहीं है दसु ठीक  
तिर उठाने लगे हैं, प्यारे सब और अग्निहीन प्रष्ट किज जा रहे हैं,  
केदवनों की ध्वनियाँ बिन कंठों में निकलती थी उन्हें प्योपा जा  
रहा है । ( पण्डा० २२८ )

ये पूर्ण वाक्य जो अति दीर्घ हो गए हैं, नाट्य सिद्धान्त तथा अभिनय की दृष्टि  
से दीर्घपूर्ण भी कहेंगे। यदि हम वाक्यों को छोटा करके स्था वाक्य तो अभिनय  
की दृष्टि से उपयुक्त हो जायेंगे । यही -



- मैं पूरे विश्वास के साथ आपसे कहती हूँ कि जिस दिन मेरे पुत्रासक्त पिता श्रीमान प्यारीलाल जी ने मेरे बाजार में मेरे गाल पर बसठिए चप्पड़ मारा था कि मेरी ताड़ी का पल्ला सिर पर है उतर गया था तो मैंने उसी दिन निश्चय कर लिया था कि मैं उन पुराने दकियानूसी रीति-रिवाजों को अब खीर नहीं पानूंगी ।

(मुँ० ३६)

उपर्युक्त वाक्य में "उतर गया था" के बाद पूर्ण विराम करके तो मैंने" के स्थान पर" मैंने" से दूसरा वाक्य जोड़ दिया जाय, तो अभिव्यक्ति की दृष्टि से अधिक उचित होगा ।

- एक तो वह कम्बस्त कूठा मुकदमा खाना चाहता था, जिसके बिना वह मुझसे कूटे गवाह पित्त पड़ाकर तैयार करानेवाला था और दूसरे उसके साथ बलाठ लगा हुआ था जिसका परखना या मुँह लगाना अपनी ही बड़ खीदना है; क्योंकि जब यह दूसरे के मुवाँलियों बहका कर यहाँ लाया तो यहाँ के भी दुर मुवाँलियों को बहर तोड़कर दूसरी बहक डे बाँधा ।

(उलट० ८)

उपर्युक्त वाक्य में यदि" करानेवाला था" तक एक व दूसरे उनके" से दूसरा वाक्य बना दिया जाय तो अभिव्यक्ति में स्वाभाविकता आ सकती है । कई बार पूरे कथन को एक वाक्य में कहा गया है, जिससे वाक्य से तो पूर्ण अभिव्यक्ति ही रही है, परन्तु उनके लम्बे वाक्य के कारण अभिव्यक्ति में अक्षुब्धता आ सकती है । इस प्रकार के वाक्यों के कुछ नाटकीयता में महत्व दिया है - उदाहरण -

- लेकिन मैं तो इसे अपने कमरे में रखना चाहती थी --- उस दिन की स्मृति में, उसका वह रंगना, उसकी खनार लारें --  
लम्बी लम्बी, उसका वह उमरा हुआ नस्तक और उस पर काँटे बाँटों की दो बार कटें, वह मर में उसकी खनार कमरे में चारों ओर बिड़गई - उसका रंगना तो जैसे एक साथ पूरी के कर्तव्य फूलों का बरस पड़ना था ।

(सिन्दूर० ४०)

- तो मैं तुम्हें ही कह दूँ कि तुम जंग जाया न दो, और यवनों  
 ही भी कह दिया जाय कि वास्तव में यह स्कंधाचार प्राच्य देश के  
 सम्राट का नहीं है, बिलो प्रयमीत होकर तुम विप्राज्ञा पार नहीं  
 होना चाहते, यह तो तुम्हें ही साहस देना है जो तुम्हारे लिए  
 मग्न तक पहुँचने का डरल पथ खोल देने की प्रवृत्ति है -

( चन्द्र० १२० )

रत्ना की दृष्टि में पूर्ण वाक्य अधिकतर छोटे हैं । ऐसी वाक्यों में वाक्य के  
 पूर्ण होने की ओर बाटकारों की दृष्टि रही है, अभिव्यक्ति या विषय  
 विस्तार की ओर नहीं रही है । उदाहरण -

- जी, आप नामा का ठीकिए । ( कौ० ६७ )
- मिथिला के राजा बल्लभ गुप्त यज्ञ कर रहे हैं । ( यत्न० ५५ )
- किन्तु मेरे हृदय में इस समय कविता -देवी बाहर निकलने के  
 लिए कसमसा रही है । ( दुर्गा० ६८ )
- मैं काठ की संकुची बना रहा हूँ । ( रत्न० ५९ )
- पिबाड़ का मान्य संन्य के गर्भ में जा पड़ा है । ( जय० ६४ )
- मैं ककरीबाद पर माधव देने विदित जाता हूँ । ( ककरी० ७४ )
- महाराज की कृपा-मर्मिता मुझे विह्वल किये दे रही है ।  
 ( कौणार्क ४९ )
- मैं भगवान की उम्मीद पर भोजन करने की आमंत्रित करने आई हूँ ।  
 ( लम्ब० ४२ )
- उस बालक ने मेडुली का कुम्भ तोड़ दिया । ( ना० ७४ ७५ )
- रात-भर नगरवृक्ष चन्द्रिका के चरणों की गति से इस कदम की  
 खाँसी करती । ( लहरा० ७८ )
- गणतंत्र में सब प्रजा बन्धुत्व के समान स्वच्छन्द फल-फूल  
 रही है । ( चन्द्र० ६२ )
- मैं तो तुम्हारा साथ फलफूल संसार में उतर बढ़ना चाहती हूँ ।

( विन्दुर० ७७ )

उपयुक्त कोटि के पूर्ण वाक्य साधारण स्थितियों में प्रयुक्त हुए हैं ।

अभिधायिक की दृष्टि से पूर्ण तथा उम्मे वाक्यों की आरंभिक नाटककारों ने अधिकतर अपनाया है । भारतीन्द् हरिश्चन्द्र कड़ीनाथ मट्ट, प्रताप नारायण मिश्र तथा रामबुवा बैनीपुरी के नाटकों में तो काफी उम्मे-उम्मे वाक्य प्रयुक्त हुए हैं । कई बार तो पूरा कथन ही एक वाक्य में समेटकर रक्त दिया है । ये उम्मे वाक्य अभिनय की दृष्टि से योग्य हैं ।

जयशंकर प्रताप ने भी भावानुपुति के नाटुक हाणों, पारोक्षिक प्रसंगों तथा वर्णनात्मक स्थलों पर उम्मे पूर्ण वाक्यों का ब्यक्त किया है । छोटे पूर्ण वाक्य भी प्रयुक्त हुए हैं, अधिकतर: साधारण स्थितियों में प्रयुक्त हुए हैं ।

जी० पी० श्रीवास्तव का नाटक 'उठ केर' भी पूर्ण उम्मे वाक्य से प्रभावित हुआ है, परन्तु अधिक उम्मे वाक्यों को इन्होंने महत्त्व नहीं दिया है ।

हरिश्चन्द्रा प्रीति के नाटकों में पूर्ण वाक्यों में जहाँ संक्षिप्त वाक्यों को स्थान मिला है, वहाँ नाटक उम्मे वाक्यों से भी लड़ी नहीं रहे हैं । इन्होंने गंभीर विषय पर धिन्तन करते हुए तथा किसी वस्तु वर्णन में उम्मे वाक्यों को अपनाया है । कुछ गिने-बुने स्थलों पर वाक्य काफी उम्मे हो गये हैं, वाक्यों को कई वाक्यों में भी विभाजित किया जा सकता है ।

उपेन्द्रनाथ मट्ट ने भी पूर्ण वाक्यों को स्पष्ट-स्पष्ट पर रखा है । उम्मे पूर्ण वाक्य अधिक भावुक स्थितियों में लाये हैं । उनके उम्मे वाक्य नाटक में सटकी नहीं हैं । उम्मे नारायण मिश्र ने इन वाक्यों में २-४ पंक्तिवाले वाक्यों को अपनाया है । जहाँ पात्र अपने वाक्य को अधिक स्पष्ट करना चाहते हैं, वहाँ वाक्य कुछ अधिक उम्मे हो गये हैं । गिने-बुने स्थलों पर पूरे कथन को एक वाक्य में भी रखा गया है, उसकी कई वाक्यों में संक्षिप्त करने भी रखा जा सकता था । उपेन्द्रनाथ मट्ट ने अपनी कृतियों में, पूर्ण वाक्यों में, उम्मे वाक्यों को कम महत्त्व दिया है । विषय विस्तार के लिए जहाँ कुछ वाक्य उम्मे हो भी गये हैं, तो वे स्वाभाविकता से दूर नहीं हुए हैं ।

कामीरु बन्धु माधुर तथा कुंदावन उाठ वर्मा पूर्ण वाक्यों में  
सिद्धांत वाक्यों के पक्ष में रहे हैं। कामीरु की दशाओं के अतिरिक्त पात्र  
अधिकतर पूर्ण वाक्य बोली हैं।

जायुक्त नाटककारों में मौल्य राकेश सिद्धांत वाक्यों द्वारा  
अभिध्वजि में स्वाभाविकता के दर्शन करते हैं, अतः उन्होंने उन्हे वाक्यों की कम  
स्थान दिया है। उनके नाटक वाक्याद का एक दिन तथा उरारों के राजसी  
की तुलना में आगे लुरे में पूर्ण वाक्य कुछ कम प्रयुक्त हुए हैं, जो नाटक की  
कथावस्तु के कारण हुआ है। गीविन्द वल्लभ पन्त भी पूर्ण वाक्यों की अधिक  
उम्मा कावा उचित नहीं समझते। उन्होंने भावों के स्पष्टीकरण में २-३ पंक्ति  
वाले वाक्यों को रखा है।

अधिकारितः जायुक्त नाटककारों ने पूर्ण वाक्यों में उन्हे वाक्यों  
की उम्मी रचनाओं में कम स्थान दिया है, क्योंकि उन्हे वाक्य नाट्य सिद्धान्तों  
व अभिनय की दृष्टि से दीर्घपूर्ण सिद्ध हुए हैं। सत्यजित सिन्हा, विमिन कुमार  
लक्ष्माय, लक्ष्मण दयाल सक्सेना, विष्णु प्रसाद ने पूर्ण वाक्यों में दीर्घता  
नहीं जाने दी है। कई बार वाक्य कुछ उन्हे ही भी गये हैं परन्तु वे स्वाभाविकता  
व अभिनय में बाधा नहीं डालते।

गुरेन्द्र वर्मा और लक्ष्मी नारायण उाठ ने कुछ स्थलों पर अभिध्वजि  
में पूर्णता लाने के लिए उन्हे वाक्यों को स्थान दिया है परन्तु उनकी संख्या  
कल्प है। इनके नाटकों में प्रयुक्त उन्हे वाक्य वर्णनात्मक स्थलों पर अभिध्वजि  
की पूर्णता के लिए प्रयुक्त हुए हैं।

मणिमयूर तथा मुझारादास की रचनाओं में मायावैर की  
स्थितियाँ अधिक होने के कारण अपूर्ण वाक्यों की तुलना में पूर्ण वाक्य कम  
हैं। पूर्ण वाक्य अधिकतर आकार में छोटे हैं।

### अपूर्ण वाक्य

नाटकों में अधिकारितः बहुत छोटे वाक्य अपूर्ण हैं। लेकिन वे

अपूर्ण वाक्य भी नाटक में वैसे ही कार्य कर रहे हैं जैसे पूर्ण वाक्य करता है। नाटककारों ने विभिन्न प्रयोगों से इनका ब्युत्पत्ति किया है। ये अपूर्ण वाक्य, स्वभाव की दृष्टि से तो अपूर्ण हैं, परन्तु अभिव्यक्ति की दृष्टि से सशक्त एवं पूर्ण हैं।

नाटकों में भाषाभिक्य की स्थितियों में स्वाभाविकता छाने हेतु अपूर्ण वाक्यों को व्यवहृत किया है। सामान्यतः इन स्थितियों में व्यक्ति अपनी भावना में रहता है कि वह पूर्ण वाक्य नहीं बोल पाता।

भाषाभिक्य की स्थितियों में प्रयुक्त अपूर्ण वाक्य उदाहरण स्वल्प प्रस्तुत है।

- श्यामा : (जोरकर) - छिन्दू ! विश्वास ! मैं तो कहीं  
बोले मराना --- (जोरकर छेती है) (अज्ञात० ६४)
- विजया - पौर अपमान, तो बस, अब नहीं (स्व० ०१५८)
- स्पष्ट बोली । (हेतु० ६)
- अन्य विष्णु - (क्रोध से उद्विग्न होकर) नीच, नराधम -----  
(सम० ६६)
- (जोरकर) कब, कब ? (वि० ३० १६)
- नहीं --- नहीं --- कोई झुझा नहीं --- मैं कभी ---  
(सिन्दूर० १३३)
- वाचस्पति - किन्तु यह असह्य पुत्र के पहाड़ को -----  
(रत्ना० ६५)
- हरिर्षि - (सिक्तता हुआ) हमारे अच्छे --- हमारे  
प्रतापी --- हमारे वीर पहराणा --- (वय० १०५)
- अम्बिका : भावना । -- बोले । (आज्ञा० ३६)
- सत्यवती : हाँ, अब कुछ समाप्त --- (भानसीन होकर  
पुत्र के ऊपर निरपेक्ष है ।) (वि० ८५)
- स्त्री की हत्या ! नहीं कभी नहीं (सिन्दूर० ८६)

- मीनाक्षी : जीह, चमत्कार । रियली ज्युटीफुल । (माया०२५)
- अन्य विष्णु - ( दीर्घ विश्वास लक्षित) हुं, मैं तुम्हें फुल  
लम्का था किन्तु फुल में सुल ---- ( अय ७)

संकीर्ण, गौपनीयता व आत्मबल्य के कारण भी पात्र कुछ शब्द कहकर सन्त हो गया है । इस प्रकार वाक्य अपूर्ण रह गया है जैसे -

संकीर्ण में

- अन्ना : ( अन्नी की ओर बैठकर किन्करी हुई ) मैं ---- है ----  
---- है ---- ( अन्नी० ४६)
- नाकुल : परंतु आपने छिए जासन ---- ? ( नायाडू ६६)
- भीमदेव - तो आप राजकुमारी गुहातिनी --( अय०६२)
- अम्बालिका - तुम्हारा भी तो ---- ( वि०३० ५३)
- तुम्हारी तो ---- ( जीणाई ३३)
- ( कुछ संकीर्ण के साथ ) मैं कहना चाहता था देवि, कि यदि  
राज की रात ---- । ( छर्राँ ०४६)
- मेरा पत्र ---- ( गुडि० ८२)

निम्न वर्ग के पात्रों के ली स्थाव में ही संकीर्ण आ जाया है, वे उच्च वर्ग के  
प्रायः सुझकर नहीं बीछते जिसके कारण वाक्य अपूर्ण रह जाये हैं । नाटकों  
में भी यह निम्न वर्ग की प्रवृत्ति की दृष्टि में रहती हुई, जैसे अपूर्ण वाक्यों का  
व्यवहार करवाया है । उदाहरण -

- दृष्टता के छिए राया बावली हुं देवि । परन्तु ---- ।  
( छर्राँ०३३)
- तो महाराज ---- ( अय० २६)
- सिपाही - जी आज्ञा । ( दुर्गा० १०६)
- मुन्नी - जी मैं ---- ( अन्नी० ६८)
- दासी - बहुत अच्छा । ( नमस्कार करके जाती है ) (अन्ना०४५)

- काशीबाई - घरबार की कृपा है --- ( काशी २४ )

वहाँ काम की रसमय बनाना हुआ है वहाँ भी अपूर्ण वाक्यों की महत्त्व दिया गया है । इससे उत्पुङ्गा उत्पन्न की है ।

- लान और बहुत करने है वरु और बिरादरी में -----

( गिन्यूर १३ )

- नार में गुँव रहा है - ( रस २६ )

- उन्हीं ठर या कि कहीं ----- ( ना०स०वि० ४३ )

असमर्थता की स्थिति में भी पात्र मानसिक अस्तित्व के कारण समझ नहीं पाता कि जाने क्या बोले, अतः वह बोली-बोली चुप हो गया, और वाक्य अपूर्ण रह गया है। यही -

- कैदी : उसकी ऊँ मुश्किल है - ( तिल ३ )

- ( पृष्ठ में देखता हुआ ) हाँ तो ----- नहीं ? ( ना०स०वि० ५६ )

- अच्छा हाँ --- । ( पादा ७ )

यहाँ वाक्यार्थ के अन्तर्गत वाक्य भी अधिकतर सीमित हैं, क्योंकि ये दोनों कोटि के वाक्य प्रायः छोटे के प्रति बोले गये हैं, बड़े पात्र छोटे पात्रों से सीमित शब्दों में बोली है अतः वाक्य में अपूर्णता का गर्व है ।

- बंढ - बुझा लाती । ( वय १२६ )

- रानी - ( चौकदार से ) मेज दी । ( दुर्गा ३८ )

कुछ नाटकों में काशीबाईवादीयक तथा आगमन में बोले वाक्य भी अपूर्ण हैं, परन्तु इन अपूर्ण वाक्यों से पूर्ण अभिव्यक्ति हो रही है । यद्यपि इन वाक्यों की पूर्ण करने की आवश्यकता तो वाक्य व्यक्तार्थिता से दूर हो जाती है । अतः स्वाभाविकता होने के लिए ऐसा प्रयोग किया है ।

काशीबाई में बोले वाक्य

- माँस : कल्याण ही ! जान्ना मिले !! ( वयात २६ )

- प्रत्यात : कल्याण ही ! - ( जाता है ) ( रस १३८ )



### आगमन के अवसर प्रयुक्त वाक्य

- फ० - दीछाई है महाराज दीछाई है । ( लीर० १५ )
- नीरु - बाबा जी कमरू । ( लंजी० ५२ )
- प्रदीप - कमरू पिता जी । ( मु० ५७ )
- बाबू : ( नगर प्रमुख है ) जाइये, बैठिये । ( लीटन० ४७ )

पूर्व काल से संबंधित वाक्य की प्रायः त्रुटि है, ये वाक्य पूर्व काल के साथ जाने पर ही पूर्ण हो व्यक्त कर रहे हैं, परन्तु जैसे जाने पर उत्पत्ति उत्पन्न कर रहे हैं । इन वाक्यों की नाटकात्मकता ने व्यावहारिकता की दृष्टि में रक्ती हुए प्रयुक्त किया है । इस कोटि के उदाहरण प्रस्तुत है -

- लम्बा : कहा जम्बिका, तू कैसा पति चाहती है ?
- जम्बिका : ( हँसकर ) जम्बिका कैसा ।
- लम्बा : और जम्बालिका तू ?
- जम्बालिका : तोरे -कैसा । ( वि० ३०५३ )

उपयुक्त काल में पूर्व वाक्य है, अन्त के तीनों वाक्य संबंधित हैं । पूर्व वाक्य के साथ जाने पर ये तीनों वाक्य पूर्णामिव्यक्ति कर रहे हैं, वरना उत्पत्ति उत्पन्न कर रहे हैं । कुछ अन्य उदाहरण प्रस्तुत हैं :

- मुरारीछाठ : मनीष ? तुम कहाँ ? परीक्षा नहीं दी ?
- मनीषछाठ : जी नहीं ---
- मुरारीछाठ : क्यों ?
- मनीषछाठ : कोई काम नहीं । ( छिंदूर० ६९ )
- ल० । - कहाँ तुम्हारी देत है ?
- जी० । - मैं नगर फिर गाँव ।
- ल० । - कहाँ गुरु कहि बीछहि ?
- जी० । - प्रीति पैरी गाँव ।
- ल० । - जीम छियी कहि कारने ?



जो० ।- अभी पिय है काज ।

उ० ।- मंत्र कौन ?

जो० ।- पिमनाम उ०, ( शीघन्मृ० ५८ )

- मुग्ध - गीता पुनः के बाद क्या हुआ ?

मातृमुक्त - महाभारत । ( स्कंद० ३३७ )

- उमा जी - क्यों की क्या चाहती हो ? मास्टर ताख बार ?

मनीहर - हाँ बार हैं ।

उमा जी - कब बार ?

मनीहर - देर हुई । ( मुक्ति० ६६ )

- कभी नो !

- तानाशाही -

- नहीं चलेगी, नहीं चलेगी ।

७ हम्कलाव !

- बिम्बाबाद ! ( उद्घाटन० ६० )

कभी-कभी पात्र बीउला-बीउता आवेश या किसी अन्य कारण से रुक जाता है, तो दूसरा पात्र उसके वाक्य को पूर्ण कर रहा है । इस प्रकार एक वाक्य को संछिन्न करके दो पात्रों से बुलवाया है, जब ये दोनों वाक्य एक साथ जाये हों तब तो कथन का वास्तव स्पष्ट हो रहा है, अन्यथा लगे जाने से अस्पष्टता हो रही है । यथा -

- जराबंद : ऐसा तुम्हें ----- ।

+ हुमीर : जीमा नहीं देता । ( नादा० ४३ )

- दुर्जन : और यदि निकल गया तो ---

शिपाही : बक्कर नहीं बाकता । ( बकरी० ४६ )

- गीक : उही तरह बराबर जाती रहे तों ।

हुराना : कच्चा ही रहेगा । ( कृत० २६ )

- काशीबाई : बत्तार की कृपा है ---

राजारानी : हाँ बाकता । ( काशी० २४ )

- पल्ला : रामलगा के प्रगिट ---
- दूतरा : और प्रजलिता पात्र होकर भी ---
- तीतरा : प्रवरीन के पात्र ---
- पीया : उनके नीलिक पात्र हैं । ( सेतु० ३८)
- एक गंवार - नामवरी के साथ
- दूतरा - तरंग में जाना
- तीतरा - वीरों की भाँति - ( दुर्गा० ६६)

कई बार पूर्व वाक्य के किन्हीं शब्दों पर नज़र देने के लिए, <sup>लिए</sup> सम्बन्धी के पूर्व वाक्य के शब्दों को दोहराया गया है, ये दोहराये गये शब्द अपूर्ण वाक्य रूप में प्रयुक्त हुए हैं । दोहराये गये वाक्य जैसी तो अपूर्ण के परन्तु पूर्ववाले वाक्य के साथ जाने पर स्पष्ट तथा पूर्ण हो रहे हैं ।

#### बत देनेवाले वाक्य

- नामक : ( चौककर ) क्या कहा ? वीर ?
- मोहनदास : हाँ, हाँ, वीर ! ( लंगूर० ८९)
- अकिंद : बन्द करो यह बयतमीची ।
- गुपीर : बन्द करो ! ( मादा० ३६)
- दूतरा नागरिक - हमें अपनी कला नमस्कार पर नाच है,  
मुक्त । तबपुत्र तुम अपूर्ण बजाते हो !
- वरुणध्वज - तूर्ण ।
- दूतरा नागरिक - हाँ, हाँ, तूर्ण !! ( बम्ब० ५२)
- उत्तु - ( हाथ पर लिफाफा लीककर ) यही कीर्त साठ  
पै का ।
- किशोर - ( लिफाफा ठेकर लिङ्गी पर जाकर ) साठ पै का ।  
( लोटन २३)
- अम्बिका : ना बहन, रुठो मत । हम-दुम दोनों एक हैं ।
- अम्बालिका & एक । ( बि० ३८)

- राम : पानी में चिकना बन गया हूँ ।

उत्तर : (तारबरी) चिकना ? ( दल० ८६)

- निरह० - नहीं समझीन । जी । उगीठ साहब यूँ बतावों कि  
साँ न्याय आए कि नहीं ।

उत्तर - न्याय ? ( उलट० १५)

उपनिषद्

- अविच्छेद : मुझे भी नहीं है । बड़ी रिता ।

रिता : कौ ( कुी० ७६)

- मल्लिका : आपने उन्हें देता है ?

निदीप : देता है । ( आगाड़ ३६)

- कृष्णा : (भीष्म की देसकर) क्या नाम स्वयंवर में था रहे हैं ?

भीष्म : था तो रहा हूँ । ( वि०३० ५६)

- दुर्जन : प्यारे भाइयों, आपने गांधी महात्मा का नाम सुना है ।

हाथ उठाकर बोलिर, हाँ सुना है ।

ग्रापीण : हाँ सुना है । ( ककरी २६-२७)

रचना की दृष्टि है यदि वाटकों में वाक्यों की देता बाय तो अपूर्ण वाक्य  
कार्यहीन मिलिहै ।

कहीं-कहीं कहीं का वाक्य में छीप है, परन्तु उससे अस्पष्टता नहीं आर है । जैसे -

कार्यहीन वाक्य

- जीपा - जी लीकर उठा हूँ । ( ली० ७६)

उपयुक्त वाक्य में दो शब्द का छीप है, जतः व्याकरणिक नियमानुसार अपूर्ण  
वाक्य है, परन्तु कर्म की अभिव्यक्ति की दृष्टि है यह पूर्ण है । इस प्रकार के  
कुछ अन्य वाक्य प्रस्तुत हैं :-

- कब आए ? (मुक्ति० ६६)

- भिन्न नहला - तंगकर रही हूँ । ( अनुस० ६२)
- पुनवार : ( परिपारिकी मे ) प्रत्यक्ष करी । ( ना०स०वि०४४)
- सन्तारी : भाड़ में जाती । ( रा० ५२)
- पड़ा के जाया हूँ, डुबुर । ( मादा० ६)
- दोनो : जानती है । ( वि०४० ५३)

कर्महीन वाक्य में पूर्व वाक्य द्वारा पूर्णता का रस है, अन्यथा अपूर्ण तथा अप्रसङ्ग है ।

### कर्महीन वाक्य

- नगर में गुल रहा है - ( रा० २६)
- अग्निभिन्न राज लौट जाया । ( बाबाडू १२)
- अग्निदेव की अर्पित कर दी । ( उप० ११८)

इन वाक्यों में कर्म नहीं है, इनसे पूर्व के वाक्यों में कर्म की पूर्णता मिल रही है-। पूर्व वाक्यों के बिना कर्ता कर्महीन वाक्य अपूर्ण है । कर्म की पूर्णता पूर्व वाक्यों से मिलने पर, कर्महीन वाक्य भी पूर्ण नहीं लगते । कर्ता की वजाय कर्म के ठिठ पूर्व वाक्य का साथ में जाना अधिक आवश्यक है ।

### कर्ता व कर्महीन वाक्य

- केशी : + + तुमने दरवाजा ठीक से बन्द कर दिया था ?  
देव : बन्द कर दिया था । ( तिल० १०)
- लाजिल + + हाँ जी तुना मिर्जा जलउटप्पु बकाउल  
के इम्तिहान की तैयारी कर रहे हैं ।  
सलाह ० - करते होंगे । ( उलट० ६१)
- व : समने माया की कल में किया ।  
ब, ग, द : किया । ( रा० ३४)

कर्ता तथा कर्महीन वाक्य लौठे जाने पर अपूर्ण है, परन्तु पूर्व के वाक्यों के साथ पूर्ण अभिव्यक्ति करते हैं ।

कई बार क्रियाहीन अपूर्ण वाक्य, पूर्व वाक्य के साथ जाने पर पूर्ण अभिप्राय प्रकट कर रहे हैं। जैसे -

- केशी : तुमने गौश्र्यां -

वैव : हाँ । दस । ( तिष्ठ० ६८ )

इसमें ताई क्रिया के न होने पर भी यह प्रकट हो रहा है कि क्या क्रिया है।

- मुदक्का : ( भीष्म को देखकर ) क्या आप स्वर्ग्वर में जा रहे हैं ?

भीष्म : जा तो रहा हूँ।

मुदक्का : कन्या-व्रण के लिए ? ( वि० ३० ५६ )

- उन्नीबाई - अब कहाँ जाओगे ?

सागरसिंह - तीन कारंती घराना। ( कारंती ० ७२ )

इसमें भी पूर्व वाक्यों में क्रिया का वाचास्पष्ट पुद्गात्त है।

कई बार कर्ता, कर्म तथा क्रिया तीनों का प्रयोग नहीं हुआ, यों जैसे पैली पर तो ऐसे वाक्य अपूर्ण हैं, परन्तु पूर्व के वाक्यों के साथ जाने पर अपूर्ण वाक्य पूर्ण रूप प्रकट कर रहे हैं जैसे -

कर्ता, कर्म तथा क्रिया हीन वाक्य

- शर्मा - + + + मास्टर ताकत बार ?

मनीहर - हाँ बार है।

शर्मा जी - कब बार ?

मनीहर - पैर दुई

शर्मा जी - तुम्हें पढ़ा चुके ?

मनीहर - हाँ । ( मुक्ति० ४६ )

पूर्व वाक्यों के साथ जाने से जैसे-हाँ उच्च है पूर्ण अभिव्यक्ति हो रही है।

- मनीषा - राजनीति का काम करना है क्या ?

मनीषा - नहीं ---- ( गान्धू० ६० )

नहीं वाक्य भी पूर्व वाक्य के साथ जाने पर स्पष्ट हो रहा है, अन्यथा अपूर्ण है ।  
कहीं-कहीं लगातार अपूर्ण वाक्यों के जाने से स्फुरता ही जा गयी है -

- अनुस्वार : मैं इससे सहमत हूँ

अनुनासिक : तो ?

अनुस्वार : तो ?

अनुनासिक : तो इसे हटा देना चाहिए ।

अनुस्वार : हाँ, जरूर हटा देना चाहिए ।

अनुनासिक : तो ?

अनुस्वार : तो ?

अनुनासिक : हटा दो ।

अनुस्वार : मैं

अनुनासिक : हाँ

अनुस्वार : तुम नहीं

अनुनासिक : नहीं

अनुस्वार : क्यों

अनुनासिक : क्यों का कोई उत्तर नहीं ।

अनुस्वार : फिर भी । ( गान्ध० ६८ )

- उ० ।- कहाँ तुम्हारी पैर है ?

बो० । - प्रेम नगर पिय गाँव ।

उ० ।- कहाँ गुरु कहि बोलि हो ?

बो० । - प्रीति गैरी नाथ ॥

उ० ।- जैन छियों कहि कहानी ?

बो० ।- क्यों प्रिय के काज ।

उ० ।- मीन कौन ?

बो० ।- पियमान हक, ( गीतम्प्रा० ४८ )

अपूर्ण वाक्यों का व्यवहार सभी नाटककारों ने किया है, उनके प्रयोग के अनुसार ही अवश्य भिन्नता मिलती है। कुछ नाटककारों ने अपूर्ण वाक्यों को अधिक महत्त्व दिया है, बिहारी मारोन्द, हरिश्चन्द्र, बयलकर प्रताप, बड़ीनाथ भट्ट, उदयशंकर भट्ट, कुंदावन ठाकुर कार्क, हरिकृष्ण प्री, जगदीश चन्द्र माधुर, लक्ष्मी नारायण मिश्र, उपेन्द्र नाथ, रामकुल जैनीपुरी, सुरेन्द्र कार्क, मणिमधुकर, गोचन राकेश तथा मुद्राराक्षस की रचनाएँ हैं। इन नाटककारों की तुलना में <sup>विठ्ठलजी</sup> प्रताप नारायण, लक्ष्मीश्वर दयाल सक्सेना, गोविन्द बल्लभ पन्त तथा सत्यजित मिश्र के नाटकों में ये वाक्य कुछ कम हैं। विपिन कुमार खन्ना के नाटक में अपूर्ण वाक्यों की संख्या अपेक्षाकृत अत्यल्प है।

### नकारात्मक वाक्य

नाटकों में साधारणतः नकारात्मक वाक्य न, नहीं, या नकारात्मक शब्दों से बने हैं। इन नकारात्मक शब्दों का भी भिन्न भिन्न प्रभाव वाक्यों पर पड़ता है। न शब्द के प्रयोग से वाक्य में उतना बल नहीं जाता है जितना कि नहीं शब्द के प्रयोग से आया है। एक उदाहरण द्वारा स्पष्ट है

- जीते जी न घुँगा । ( लंगूर० ८३)

- मैं तुमसे शायद नहीं बोलूँगा । ( मुक्ति० ५५)

नकारात्मकता में 'न' की तुलना में 'नहीं' से अधिक दृढ़ता व्यक्त हो रही है। 'न' शब्द से बने नकारात्मक वाक्य अधिकांशतः जापरार्थ व्यवहृत हुए हैं।

- गिरवानी काँके बहुत ऊँचे न उड़िए ( स्मृत० ४९)

- कपाट न तोड़िये । ( लोणार्क पृ० ७४)

- ती क्यों न कहें । ( विन्दुर० ५५)

- उसे कत्तीकार न करना चाहिए ( ध्रुव० १६)

- पैर न मूँदिये । ( दश० १६)

- बलापनाह कुपिता न भुजिए । ( दुर्गा० ५१)
- मुक्तकी छव नाम और उज्जित न करें । ( भाग० प्र० २४)
- कक्षा न दीजिये । ( मुक्ति० ८२)
- कर्त्तव्य न कीजिए । ( स्मृ० २४)
- युवराज । अंग्य न कीजिए । ( स्वर्ग० ६)
- यहाँ पर भी आप लौटें न रहें । ( पञ्चा० ४८)
- हाँ तो देर लगे न आवेगा । ( वज्र० ७६)

निर्णय में कहा अधिक कह नहीं दिया है ऐसी स्थलों पर भी न की महत्त्व दिया है -

- तुम कार्य कष्ट न उठाओ । ( दुर्गा० १२३)
- प्रिय का नाम न लो । ( ध्रुव० ४६)
- पक्ष में मुँह न दिखाना । ( बन्ध० ६७)
- मेरे पास न जब वह समय है न वह उत्साह । ( स्वर्ग० १३)
- ऐसी न बोलो । ( स्मृ० ६८)
- तुम न जाओ । ( वि० ३५)
- सब प्रतीति न करो । ( वज्र० ११)
- कक्षा न दीजिये । ( मुक्ति० ८२)
- हुँ । अब यह तुम्हारा फिर बन्दी मुक्त होने की वैष्टा भी न करेगा ।  
( अज्ञात० १०६)

आदर में नहीं का व्यवहार प्रायः नहीं कराया है क्योंकि आदर में व्यक्ति अधिक दृढ़ता से नहीं कहा जाता है । आदर के अतिरिक्त अन्य स्थितियों में कह जाने के लिए अतिशयः नहीं का व्यवहार कराया गया है ।

- लेकिन वह दरवाजे पर पैर नहीं रखेगा । ( ध्रुव० ३०)
- बन्धुमित्र इन पातु के पीछे से दूकड़ों से मुक्त नहीं है । ( रत्ना० ४१)
- मुझे तेरी ये चालें बहुत पसन्द नहीं हैं । ( भाग० ५८)



- यहाँ एक जन नहीं रहना । ( लीर० १३ )
- मुझे जिती ने नहीं बताया । ( मादा० ११ )
- हम नाहीं जानता दुबुर । ( ककरी २५ )
- मुझे उर काय का मलाक खयाल नहीं लगता । ( लीटन० २१ )
- मुझे नहीं चाहिए पानी है बताइये । ( लीर० ७७ )
- लेकिन मैं तो जब जि नहीं बनाऊँगी । ( विन्दु० १०६ )
- जब तेरी बातों से मैं ठंडी नहीं होनी ली । ( लजात० १०५ )
- बम्बपाठी प्रयोग की मुला नहीं है । ( बम्ब० ६० )

कई स्थलों पर वादरार्थ शब्दों के साथ नहीं शब्द का प्रयोग प्रयोग वा  
लगता है । जैसे -

- मुझे कुछ भी नहीं चाहिए आपसे । ( समुत्त० ६६ )

मत्त शब्द द्वारा जिती बात का विणोय किया गया है । इसका प्रयोग प्रायः  
वादर में नहीं है कुल है ।

- मुझे माउली सीसी मत्त कहा करी । ( लीटन० १८ )
- पहेलियाँ मत्त चुकानगी । ( लीर० ६ )
- यह प्रश्न अभी मत्त करी । ( बम्ब० १३७ )
- बीच में टांगे मत्त लड़ा । ( रत० ३६ )
- इतने बीर से मत्त बीठी । ( लीर० १६ )
- परन्तु ऐसी मत्त करना । ( कर्त्तरी० १६ )
- यह मत्त फुली । ( पठ० ६६ )
- इतनी सीसी से मत्त पीड़ों । ( लिख० ४ )
- बीर से मत्त बीठ । ( बम्ब० ६७ )
- बत्त, मेरा उपवास मत्त करी । ( उपव ७६ )

कहीं-कहीं मत् का दीनपूर्ण व्यवहार भी हुआ है । आदरार्थ शब्दों के साथ वक्तव्य प्रयोग अनुचित लग रहा है । जैसे -

- यहाँ है शिव मत् जाइयेगा । ( तिउ० ७ )

- आपकी वक्ता है आप मत् पड़िए बीच में । ( जापे० ६४ )

- गाड़ी मत् दीजियेगा । ( मादा० ४३ )

- उधर मत् जाइये । ( लौटन० ४४-४५ )

- मुझे काटों में मत् पसीटिए । ( खम्ब० ६ )

- आप जमी जाइये मैं दूसरों को मत् देखिए । ( लो० ६६ )

बीजियेगा, जाइये, पसीटिए, देखिए शब्द आदर में प्रयुक्त हुए हैं जिनके साथ 'मत्' का संयोग तटस्थ है । जिन स्थलों पर नाट्यकारों ने तीव्र निन्दीय नहीं कहावना चाहा है या निन्दीय पर कम बल देना चाहा है ऐसी स्थितियों में नकारात्मक शब्दों के स्थान पर किछीम शब्दों को महत्व दिया है । इन किछीम शब्दों से नकारात्मक अभिव्यक्ति हो रही है ।

- यह जमिय है । ( दुर्गा० ६१ )

'जमिय' किछीम शब्द है यह मीठ नहीं है' अभिप्राय प्रकट किया है ।

इस कीटि के कुछ अन्य उदाहरण प्रस्तुत हैं :

- शराबी पति के साथ जिन्यगी के बाकी दिन गुजारना मेरे लिए जमिय है । ( लो० ११८ )

- परन्तु मैं जस्वीकार कर दिया । ( चन्द्र० १०६ )

- वह दुःख जसलीय होता जाता है । ( मायु० ७९ )

- वे जसाधारण हैं । ( जाणाड़० ५५ )

- + + काठ के विस्तार में निम्न और उन्मील दोनों जस्थायी हैं । ( लो० ६१ )

- का कतना ही विश्वास था तो घर में बैठती । (वि० ३० ६५)
- सब विकल हुआ । (सं० ८०)
- सब तो कतना बचना गैरमुमकिन है ( उलट० १०४)
- यही तो नागुमकिन है ( रदा० ७४)
- संवाद हसने बेजान है । ( रस० ४६)

संविन्यावल्या में कुछ नाटकों में नकारात्मक वाक्यों द्वारा प्रश्नात्मक अभिव्यक्ति हो रही है । जैसे -

- व्याह के बाद माँ उज्जयिनी नहीं गयी ? ( सैतु० १६)
- कहीं---कहीं उर्वी दत्तु कन्या तो नहीं है ? ( प० १०५०)
- तुम्हारे पाप के लक्ष्मी भी सकुल छोट जाय न ? ( पुर्ना० ७८)
- नीरख ही ही न तुम ? ( जी० ५२)
- तो पूछना देखिए न ? ( अत० ४१)
- मुझे भी एक पार्टी दोगे न ? ( लंगूर० २८)
- उसका विवाह ही हुआ है न ? ( सिन्दूर० ४१)

कई बार नकारात्मक वाक्य सकारात्मक अभिप्राय प्रकटकर रहा है । वाक्य की अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए इस छेड़ी का कल किया है

- मछाराज ! इसकी किसी चाह नहीं है । ( अजात० २८)

इसकी सब की चाह है पाप की अधिक प्रभाव बनाने में नकारात्मक वाक्य सहायक हुआ है ।

- नहीं साधार्य । कोई दुविधा नहीं । ( प० १० ७०)
- परन्तु न जाना भी तो अधिकार ही सकता है । ( उलट० ८५)
- मेरे लाठीबाद है तुम्हारा कहीं पापक नही है । ( नील० २७)

व्यंग्य, शीघ्र तथा आक्षेपात्मक स्थितियों में कथन की तीव्रता बनाने हेतु प्रश्नात्मक वाक्यों द्वारा नकारात्मक अभिव्यक्ति कराई है । ये वाक्य रचना की दृष्टि से प्रश्नात्मक है, परन्तु नकारात्मकता का बीज का रहे हैं । जैसे -

### व्याख्यात्मक स्थलों पर

- आप जैसे पुरुष कहां मिलते हैं ? ( मादा० ४८)

इसका जवाब आप जैसे पुरुष नहीं मिलते हैं है लिया गया है ।

- तुमने उज्जयिनी में क्या तीर मारा ? ( समय० ५२)

- ऐसा प्रतापी नरेश मठा का कहां मिलेगा ? ( रा० ४६)

- उनकी आयु कम विवाह करने की है ? ( कय० ४६)

- मठा यह कोई बुद्धिमानों के काम है ? ( युगे० ४२)

### श्रीप में

- क्या जाने मैं कृष्ण पवान क्या ? ( जीर० २३)

- क्या किसी हिम्मत कि मेरे अनुषांगों का बाल भी ब बाँका करे ?  
( प०रा० ६६)

- सी जनाब मुँके पर आपनी जान का रखवान किया ? ( उड० ७७) -

- आपसे पर पुरुष आया ही क्यों ? ( भेतु० २६)

- क्या तुमसे मेरा क्या नाता ? ( मुक्ति० ६६)

- हम पीरे-पीरे क्यों बीठे ? ( मादा० ३६)

- दो व्यक्तियों के जाने-न-जाने है जन्मर भी क्या पड़ता है ?  
( उहरी० ४८)

अन्य भावों की आध्यात्मिक स्थिति में भी इस कौटि के वाक्य व्यवहृत हुए हैं -

- मुँके क्या लेना-देना धन सब है ? ( जमुत० ५६)

- क्या तुमसे मेरा क्या नाता ? ( मुक्ति० ६६)

- मैं क्या कोई कठिवाली हूँ ? ( युगे० ६३)

- क्यों महाराज इसमें क्या बुराई है ? ( मा०रा० ३७)

- जरी क्या यह जाने का समय है ? ( का०दी १२६)

- हमारे पास छूटे की काय बरा है ? ( बकरी ५४)

- मगर इसी फायदा क्या है कैसी ? ( तिल० ६६)

- तब बात में डर ही क्या ? ( कुरंग १६)
- तब उन्हें किछ्म क्यों करे ? ( ज्ञात० २६)
- प्यारी, क्यों इतना शीघ्र क्यों कहती हैं ? ( श्रीचन्द्रा० १०)
- सुरीय कहा कर रही हूँ ? ( उधरों ७८)
- सुनना देता तो तुम लोगों का मंडाफोड कैसे होता ? ( कौणार्क ३०)
- मुझों जी भाँति हीना कौन मान्य कर सकता है ? ( रत्ना० ६६)
- तोरे बिना मुझे जीव वैसा ? ( लम्प० ६७)
- यह कीसी हो सकता है ? ( जय० ७८)
- वे गंदगी को कैसे बदलित कर सकते हैं ? ( ली० १०६)

तर्कोच की स्थिति में व्यक्ति हीना निषेध या निषेध पर अधिक कठ नहीं है पाता है । नाटकों में ऐसी दशा में निषेध की अन्य ऐसी व्यवहृत हुई है, जिसमें सकारात्मक वाक्य द्वारा नकारात्मक अभिव्यक्ति की गयी है, क्योंकि सकारात्मक वाक्य द्वारा निषेध में अधिक कठ नहीं प्रकट हो रहा है ।

- यह रिझा ली रहने की कोमा ( ध्रुम० ३६)

इसका अभिप्राय यह रिझा ली मत दी ' निषेधात्मक वाक्य है । कुछ अन्य उदाहरण देखिए -

- रहने दी यह चीजा जान । ( सन्ध० १५६)
- रहने दी अपनी बेचिर पैर की बातें । ( लौटन० ९६)
- ली लौट स्ताराम धीड़े ही है । ( लु० ५८)
- लौ लौ । रुपये किरी की धीड़े ही काटते हैं । ( उलट० ६६)
- किरीर, दुम्हीं चुप रही । ( लौटन० ४९)
- तुम चुप रही । ( बन्ध० ६५)
- बकीरु पाछ । मना लीबिर । ( मुक्ति० ७६)
- जासक ली ने तो मना किया था । ( धुम० १२९)
- जाप ली ; मैं लीड़ा बैठना चाहता हूँ । ( ज्ञात० ५९)

अन्य में लीजनाता जाने के लिए नकारात्मक वाक्य द्वारा भी नकारात्मक अभिव्यक्ति कराई है ।

- तब तो ही तुम नाटक । (ना० ल० वि० ६६)
- पर यह सामुनिक युग की विविध छड़भियां तुम्हारी हर उचित-सुचित बात मानने से रही । (स्वर्ग० ६६)
- कल्पना के सागर में जीवन-तन के दर्पण के प्रतिरिक्त कुछ और भी कार्य है जविवर की । (अमर० ६)
- मठा में जैन होता हूँ जो बीच में बाउ-भात में मुसलमान बन बैठी । (सम्ब० ८)
- कौं राजकुमारी, इनके पालन की ये मूर्त क्या समझेंगी । (कय० ४५)
- मुझे क्या पता तुम सब जानें और हो । (मादा० ५)

नकारात्मक वाक्यों की सभी नाटककारों ने अपनी रचनाओं में रखा है, परन्तु उनके प्रयोग के अनुपात तथा शैली में प्रायः भिन्नता है । साधारण नकारात्मक वाक्यों की प्रधानता लगभग हर नाटककार ने दी है तथा उसमें प्रयुक्त होनेवाले नकारात्मक शब्दों न, नहीं का अधिक व्यवहार किया है । कुछ नाटककारों ने 'न' शब्दों को भी न, नहीं के समान प्रयुक्त किया है जिससे बुंदावन छाउ कर्मा, मणिमकुनर, विष्णु प्रसाद, हैं ।

विशेष शब्दों द्वारा निन्दात्मक अभिव्यक्ति भी कुछ नाटककारों ने की है जो उपेन्द्र नाथ अशक, जयदेव प्रसाद, प्रताप नारायण मिश्र, बी०पी० श्रीवास्तव, हरिकृष्ण प्रेमी, मोहन राकेश तथा मणिमकुनर की कृतियों में लक्ष्य है विशेष प्रसाद के नाटकों में इसका अधिकार है ।

प्रश्नात्मक वाक्यों से नकारात्मक अभिव्यक्ति करनेवाले वाक्यों में <sup>को</sup>पारतेन्दु हरिश्चन्द्र, बी०पी० श्रीवास्तव, उत्पी नारायण छाउ, मुद्राराक्षस, बुंदावन छाउ कर्मा, जगदीश चन्द्र माधुर, सुरेन्द्र कर्मा तथा विष्णु प्रसाद की रचनाओं में इसकी स्थान मिलता है। <sup>के</sup>स्व मुद्राराक्षस, बुंदावन छाउ कर्मा तथा उपेन्द्र नाथ अशक की 'स्वर्ग' की

मालकें व 'उज्ज्वली दीदी' हैं रचनात्मक<sup>श्री</sup>ता-तन्त्र विस्तरे हैं ।

कहीं-कहीं नकारात्मक वाक्यों से प्रश्नात्मक अभिप्राय निकलता है । ऐसे वाक्यों को सुरेन्द्र वर्मा, कद्दीनाम मट्ट, उपेन्द्रनाथ त्रिपाठी, गत्युक्त सिन्हा, उत्तमी नारायण मिश्र व गोविन्द बल्लभ पन्ना ने रचनाएँ हैं ।

नकारात्मक वाक्य द्वारा नकारात्मक वाक्य बनाने की शैली को प्रताप, विपिन कुमार अग्रवाल, विष्णु प्रभाकर, जी०पी० श्रीवास्तव, उत्तमी नारायण मिश्र, कद्दीनाम मट्ट तथा गत्युक्त सिन्हा ने रखा है, परन्तु ऐसे वाक्यों का प्रयोग काफी मिश्रता है । एक कोटि के वाक्य अधिकतर व्यंग्योक्तियाँ हैं ।

कई नाटककारों ने नकारात्मक वाक्य से नकारात्मक अभिप्राय प्रकट किया है । ये वाक्य कहाँ कबन को पात्र सीधा नहीं कहना चाहता है, वहाँ मुख्यतः व्यवहृत हुए हैं । प्रताप, कद्दीनाम मट्ट, कद्दीनाम मट्ट, गत्युक्त सिन्हा तथा मोहन राकेश की नाट्य कृतियों में मुख्यतः ऐसे वाक्य का प्रयोग है ।

### प्रश्नात्मक वाक्य

नाटकों में साधारणतः किसे, क्या, कैसे, क्यों शब्दों से बने प्रश्नात्मक वाक्यों की प्रचलन है । साधारण स्थलों पर या किसी बात को पूछने अन्य इस प्रकार के प्रश्नात्मक वाक्य प्रयुक्त हुए हैं । जैसे -

- तुम्हारा सौतेला कितनी बीर है ? ( दुर्गा० ३४ )
- वह कौन है जिसे उरी फुल्लायी ? ( यु० ८५ )
- कौन क्यों ? ( यु० ४१ )
- आपकी कहाँ मिठी आया ? ( कौणार्क ६३ )
- परन्तु वे कहाँ कौन उपलब्ध हुए ? ( आकाश ११० )

उपर्युक्त कोटि के प्रश्नात्मक वाक्य लगभग सभी नाटकों में व्यवहृत हुए हैं।

विशेषरूप से स्थिति की कहीं-कहीं प्रश्नात्मक वाक्यों द्वारा प्रकट किया है।

- ..... क्या माँ का वैवाहिक जीवन सुखी नहीं था ? ( हेतु० १८)
- क्या आप मेरे मुसीबतों की तारीफ कर रहे हैं ? (परा० ४६)
- क्या कभी ऐसा होगा ? ( सप्त ६३)
- कहीं भी तो नहीं तो नये ही ? ( रत्ना० ३६)
- इस तप्त हृदय को फिर शांति मिलेगी ? ( जय० ३३)
- यह तु कस्ता है ? ( माया० ६०)
- मुझे अच्छी तरह जानते हो ? ( अत० १४)
- तुम्हें बना बदमाश नहीं लगता ? ( छोट० ४०)
- (विशेषरूप से) तो तुमने नाटक नहीं लिखा ? ( रत्न० २२)

कुछ ऐसे प्रश्नात्मक वाक्यों की व्यवहृत हुए हैं, जो रचना की दृष्टि से तो प्रश्नात्मक हैं, परन्तु उनका अभिप्राय नकारात्मक है। नाटककार जब सीधा निजीय नहीं कहना चाहते हैं, तब प्रश्नात्मक वाक्य के माध्यम से निजीय कहता रहे हैं। इनसे कभी-कभी आत्म्यात्मक अभिव्यक्ति भी की गई है। उदाहरण -

- मैंने सब रीझा ? ( माँसी ०६६)
- अब तुमसे मेरा क्या नाता ? ( मुक्ति० ६६)
- हाँ महाराज क्या झूठ बोलूंगा ? ( जीर० )
- दो व्यक्तियों के जाने न जाने के अंतर भी क्या पड़ता है।  
(छटाँ ४८)
- झुठाप में कीड़े छे सकती हैं ? ( तिल० १३)
- हाँ ---- जोही यह नाचेंड कीड़े हैं ? ( माया० ४)
- मुर्दा की भाँति जीना कौन पसन्द कर सकता है ? (रत्ना० ६६)
- तो बनाव मुक या कौन-सा रस्ताव किया ? ( उलट० ७)
- ऐसा प्रतापी नरैक मठा जब कहाँ मिलेगा ? ( रत्न० ४६)
- हुस्ना देता तो तुम लीनों का पंढाफोड़ कैसे होता ?  
( कीर्णाव ३०)



कई बार रचना की देखी हुई तो वाक्य प्रश्नात्मक है, परन्तु उनमें विस्मयात्मक अभिव्यक्ति की नहीं है । यथा -

- तुम्हें क्या ही क्या भावब ? ( जंगूर० ६७)
- यह तु क्या कह रही है, भू ? ( बम्ब० ५५)
- क्यों । यह बात क्या है ? ( मादा० १)
- क्या, क्या तुम्हें भीता हुआ है ( वि००० २०)
- क्या कहा ? ( गुलाबिनी ? ( बम्ब० १४४)
- किन्ना पूरा मगन करती है नाप । --- ( ना०००वि०६१)
- यह कौताहल कैसा है ? ( धूमि० ३८)
- यह कैसा धीर है ? ( रा० ५३)
- कैसा अतृप्त हाथ होना कह । ( जीणाई ६८)

अतः, विस्मय के लक्षणों पर कभी-कभी यह भी है कि पूर्व वाक्य के कुछ लक्षणों की दोहराया है तथा उसी प्रश्नात्मक वाक्य में रखा है । ये प्रश्नात्मक वाक्य रचना में तो प्रश्नात्मक लग रहे हैं, क्योंकि उनमें प्रश्नात्मक चिह्न है, परन्तु वास्तव में ये विस्मयात्मक वाक्य हैं ।

- नीलम : जानकर आश्चर्यभी-भी नहीं, आश्चर्य०२०२५० ही क्या है ।
- रीमा : आश्चर्य० २० रा० ? ( ली० १००)
- लीटन : डाकबाड़ी पर ।
- माऊँ : डाकबाड़ी पर ? ( लीटन ३०)
- रकतांगि : कहाँ है कब के जा चुके हैं ।
- लकता : जा चुके हैं ? ( लकता ०८३)
- बन्धविष्णु - मगन मुह नहीं भीष का उल्लुख है ।
- + हैनापति - भीष ? ( उमा ८३)
- वसुधैव - यह तुम क्या कह रहे हो ?
- अरविन - यह रहा तु ? ( बम्ब० ७०)
- रणमठ - जायद है आश्चर्य का है ।
- दुबारा - आश्चर्य ? ( बम्ब० ४६)

- विद्यु : + + + नहीं सोचू नहीं । मुझे प्रायश्चित्त करना होगा ।
- सौम्य : प्रायश्चित्त ? ( कोणार्क ३६ )

उपरोक्त कोटि के वाक्यों की नाटकों में कम स्थान मिला है । नाटकों में ऐसे प्रश्नात्मक वाक्य की भी जगह बनाया गया है जो बिना प्रश्नात्मक शब्द के हैं तथा शब्दों पर लक्ष्य करके उनकी प्रश्नात्मक बनाया है । जैसे -

- जर्ब, तुमने समझाया नहीं ? ( पं० ०६६ )
- आज कुछ लेठ भी लोना देखोगी ? ( चन्द्र० १०५ )
- तुमने मेरी पुस्तक देखी ? ( स्वर्ण० ३३ )
- दोगी, मुझको यह भीत ? ( काशी० ०३३ )
- तुमने उसे अपनी खालों से देखा है ? ( रा० १७ )
- मेरी शिक्षा मुझी पर लाना करेगा ? ( रत्ना० ३६ )
- मास्टर साहब जायें ? ( मुक्ति० ५६ )
- काम इस तरह होता है, श्यामान ? ( ठहरा० ०३० )
- तुम्हें मेरी प्रशिक्षा है बहुत दुःख हुआ ? ( जय० ६५ )
- मूँ आज भी जग तक नहीं लौट ? ( लम्ब० १०५ )
- जिस नाटक में काम जाती हो, उसे पढ़ती भी हो ? ( ना० ल० वि० ०५१ )
- नीरज हो हो न तुम ? ( लोनी० ५२ )

कुछ नाटककारों ने नकारात्मक 'न' शब्द से वाक्य की प्रश्नात्मक बनाया है । ये नकारात्मक शब्द वाक्य के अन्त तथा मध्य में प्रयुक्त किया है ।

- नाटकाचार्य, हारा काम ठीक चल रहा है न ? ( ना० ल० वि० ०६२ )
- दादा फूँटा समझते हैं न ? ( उडट० १२६ )
- चल साठी हो गया न ? ( दुड० २६ )
- लौ फूँकर देखिए न ? ( लुत० ४१ )
- मुझे भी एक पार्टी दोगे न ? ( लुए २८ )
- बचन मुझे दिया था न ? ( ठहरा० ६७ )

- यह सारा मन तो परोपकार के लिए बना किया है न ?

(रत्ना० ३६)

- तो बाऊ न ? ( मुक्ति० ६६)

- यही तुम्हारे मन का उद्देश्य है न ? ( चन्द्र० ५६)

- अच्छा आप तो कार्यो में नि० लगे ? ( रत्ना० ६० )

- लेकिन मैं तो सोकर हूँ न ? ( अंगूर० ६४)

- मैं दिवान और तस्कारों को न कुछ ठाऊँ ? ( कर्माही ७७६)

- यही न करना चाहती थी ? ( चम्ब० ७)

- फिर कुछ आवोगे न बल्दी । ( मास्त० ५६७)

- क्यों न हम छोट बड़े ? ( पंरा० २६)

कई बार नाटकों में ऐसे प्रश्नात्मक वाक्य उगातार प्रयुक्त हुए हैं जो वास्तव में प्रश्नात्मक नहीं उन रहे हैं तथा उनके उगातार जाने के कारण कथन की छिछो में नीरसता ही जा गई है ।

- चन्द्रा० - (पकड़ाकर) संव्यावली जाई ? क्या कुछ संदिग्ध ठाई ?

कहाँ, कहीं प्रान्ध्यारे ने क्या कहा ? उसी बड़ी देर छाई ? (कुछ

ठहरकर) संव्या हुई ? संव्या हुई ? तो वह कन से जाती लीने !

संविर्षी, बड़ी कगारीलों में बैठे, यहाँ क्यों बैठी है ? (जीबन्दा० २५-२६)

उगातार प्रश्नात्मक वाक्यों से फलात्मकता तथा स्फुरतता भी जा गयी है ।

- उछिता - कहाँ तुम्हारी पैर है ?

जीमिन - प्रेम नगर फिर गाँव ।

उछिता - कहाँ गुरु कहि बोलेली ?

जीमिन - प्रेमी मेरी गाँव ॥

उछिता - जीमि छियाँ केहि कारी ?

जीमिन - लपे फिर के गाँव ।

उछिता - मँ काँन ?

जीमिन - पिपनाम छे ।

उछिता - कहाँ तज्यी ?

जीमिन - काँ छाव ॥ ( जीबन्दा० ३८)

साधारण प्रश्नात्मक वाक्य की प्रश्नात्मक शब्दों से की है जिनमें सभी नाटककारों द्वारा प्रश्न रूप से अपनाये गये हैं । अन्य कोटि के प्रश्नात्मक वाक्यों में भी साधारण वाक्यों में शब्दों पर कड़ाकात करके बनाये गये वाक्यों की भी नाटकों में अधिकता है । कुछ नाटककारों ने कठका व्यवहार अधिक किया है, जितने जयशंकर प्रसाद, ब्रह्मनाथ मट्ट, हरिद्विषा प्रेमी, उपेन्द्रनाथ अरक, मोहन राकेश, रामकुशा बैनीपुरी, लक्ष्मीनारायण ठाठ, जगदीश चन्द्र माधुर, कृष्णचन्द्र ठाठ, गुरेन्द्र वर्मा मुख्य हैं । अन्य नाटककारों ने भी इस प्रकार का प्रयोग किया है, परन्तु कम है ।

वाक्य के अन्त या मध्य में 'न' शब्द लगाकर प्रश्नात्मक वाक्य काफी नाटककारों ने बनाये हैं, परन्तु उनकी संख्या अधिक नहीं है । ऐसी वाक्य जयशंकर प्रसाद, हरिद्विषा प्रेमी, उपेन्द्रनाथ अरक, जी.पी.जी.वास्ताव, ब्रह्मनाथ मट्ट, मोहन राकेश, लक्ष्मीनारायण ठाठ, जगदीश चन्द्र माधुर, गोविन्द बल्लभ पन्ना, गुरेन्द्र वर्मा, मणि मधुकर व सत्यजित सिन्हा के नाटकों में अधिकतर प्रयुक्त हुए हैं ।

प्रश्नात्मक वाक्य है विस्मयात्मक अभिव्यक्ति करने की ऐसी जगदीश चन्द्र माधुर, रामकुशा बैनीपुरी, लक्ष्मीनारायण ठाठ, जयशंकर प्रसाद, गुरेन्द्र वर्मा, विष्णु प्रसाद, मणिमधुकर, गोविन्द बल्लभ पन्ना, नाटककारों ने मुख्यतः अपनायी है । अन्य नाटककारों ने ऐसी वाक्यों की कम अपनाया है ।

प्रश्नात्मक वाक्यों के विशेषात्मक अभिव्यक्ति व्यक्त करनेवाले वाक्य अधिकतर नाटकों में प्रयुक्त हुए हैं । मोहन राकेश, कृष्णचन्द्र ठाठ वर्मा, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, कृष्णराजा, लक्ष्मीनारायण ठाठ, लक्ष्मीनारायण ठाठ, उपेन्द्र नाथ अरक, जगदीश चन्द्र माधुर, जी.पी.जी.वास्ताव, हरिद्विषा प्रेमी के नाटकों में अन्य नाटकों की तुलना में अधिक संख्या में है ।

विशेषात्मक स्थितियों या विस्मय की स्थितियों की व्यक्त करनेवाले प्रश्नात्मक वाक्य कुछ कम नाटकों में प्रयुक्त हुए हैं, क्योंकि ऐसी स्थितियों की अधिक नहीं आ पाई है । विष्णु कुमार प्रसाद, उपेन्द्र नाथ अरक, हरिद्विषा प्रेमी, मोहन राकेश, रामकुशा बैनीपुरी, कृष्णराजा, सत्यजित सिन्हा, गुरेन्द्र वर्मा, लक्ष्मीनारायण ठाठ, मणिमधुकर ने इन वाक्यों की अधिक अपनाया है, अन्य नाटकों में उनकी संख्या है ।

### जीपकारिक वाक्य

नाटककारों ने तरह-तरह की वाक्य शैली को नाटकों में महत्व दिया है। कोई नाटककार किसी बात को साधारण ढंग से कहता है, तो कोई प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिए जीपकारिक वाक्यों को अपनाता है। इस प्रकार वाक्य का अभिप्राय एक होने पर भी नाटककारों की व्यक्तिगत शैली के कारण उनमें भिन्नता प्रकट होती है। नाटकों में जीपकारिक वाक्य का कुछ विशिष्ट स्थलों पर व्यवहार हुआ है। मुख्य तथा माननीय पात्रों के आगमन पर नाटककारों ने अपनी विशिष्ट शैली में जीपकारिक वाक्यों द्वारा कृदयोद्घातों को प्रकट किया है। ये जीपकारिक वाक्य कभी-कभी अत्युक्तिपूर्ण भी हैं। उदाहरण -

- आर्य बाणक्य, मैं आपका अभिनन्दन करता हूँ (मन्द्र० २०३)
- हे अनुनालक, हे कुङ्कुप्रतिज्ञ, हे ठीकनालक राजन हम आपका अभिनन्दन करते हैं। (पञ्चा० ४५)
- देव मातृगुप्त के अनुचरों का अभिवादन स्वीकार कीजिए।  
(आञ्जाड० ६३)
- अभिवादन स्वीकार करें, महोदय (ना० अ० वि० ४२)
- कौण्टार्क के उस जीने में कठिग नीर का स्वागत है। (कौण्टार्क ४०)
- आर्य पीताम्बर। स्वागत है स्वागत। हम बहुत कामारी हैं आपके जो इस दुम पड़ी में आप यहाँ प्यारे। (हेतु० ६)
- जाहर, जाहर। आपने बड़ी कृपा की, जो इसी तल्लीकें उठाकर यहाँ प्यारे। (दुर्गा० ५०)
- राजकुमार वसुधे चार पाँच राजकुमारों के साथ प्यारे हैं। (अम्ब० ३६)
- सरकार, श्रीमन्त सरकार प्यारना चाहते हैं। (कौन्सी० ३४)
- जाहर प्यारिए महाराज। (कौर० २२)
- जाहर, प्यारिए। इस स्थान को अपने घरण कालों से पकित कीजिए। (क्य० ६७)
- महामुनि क्योप्या नगरी में प्यार रहे हैं मैं अपने माग्य पर आकाशित हो गया, महाराज। --- जाह्ये, मेरे तुम्ह मरु में प्रवेश काले उसे पकित कीजिए। (दरु० ३१)

उपयुक्त कोटि के औपचारिक वाक्य अधिकारित: ऐतिहासिक तथा पौराणिक नाटकों में प्रयुक्त हुए हैं जो कि राज दरबारों की कान छेड़ी की उभार रहे हैं।

समान वर्ग के पात्रों या किसी व्यक्ति के आगमन पर अन्य प्रकार की औपचारिक वाक्य छेड़ी व्यवहृत हुई है, जिनमें निवेदन का उतना आधिक्य नहीं जितना पूर्व कालों में है। इस प्रकार के कान प्रस्तुत हैं -

- बड़े मियाँ हातिर कमा रहिए । ( उलट० ११)
- शाम आज रात के नाँ बड़े पैरे छोट में तहरीफ लाइए । (कूर० २५)
- आप तहरीफ रहिए । ( अमृत० २८)
- बनाव अब तहरीफ लाए हैं । ( युग० ६)
- शाम क्यों यहाँ तहरीफ लाई हैं ? ( भारत० ५१)

उपयुक्त कोटि के औपचारिक वाक्य समस्यामूलक तथा सामाजिक नाटक में व्यवहृत हुए हैं जो आधुनिक व्यवहारिक छेड़ी से प्रभावित हैं। ऐतिहासिक, सांस्कृतिक तथा पौराणिक नाटकों में 'प्रणाम' के छिरे चौड़े गये वाक्यों की अन्य आधुनिक नाटकों से विभिन्न प्रकार के हैं। इन वाक्यों में विनम्रता अधिक मरी है। उदाहरण -

- बँडवतु करता हूँ महाराज । ( कूर० ११८)
- गर्मपूज्य । मैं बन्दना करता हूँ ( युग० ४३)
- नरसिंह देव का महाराजिक के आगे नतमस्तक हैं ( कौणार्क ५७)
- लाइए प्रभो । बीकन के निरन्धी की के समान यह बीकन आपकी प्रणाम करता है । ( वि० ४३)
- प्रणाम स्वीकार करें माँ । ( सेतु० २६)
- मैं पक्षीश्वर प्रणाम करता हूँ । ( चन्द्र० १३०)
- कंबली प्रणाम करती है । ( समय० २६)

ये औपचारिक वाक्य संस्कृत की छेड़ी पर आधारित हैं। आधुनिक, तथा सामाजिक व समस्यामूलक नाटकों में ये छेड़ी गिने जुने नाटकों में हैं, वह भी पूज्य पात्रों के प्रति प्रयुक्त हुई है

- बँडवतु करता हूँ महाराज । ( कूर० ११८)





- दोहाई है, महाराज दोहाई है । ( अक्षर० १५ )
- दुहाई है, महाराज ! ( हेतु० ६ )
- दोहाई परमेश्वर की ( अक्षर० २० )
- महाराज की क्या हो । ( अक्षर० ३५ )

कृतज्ञता या सुगुह प्रकट करते हुए पात्र वैयक्तिक विनम्रता से बोझा है, इस विनम्रता की अभिव्यक्ति साधारण वाक्यों की अपेक्षा औपचारिक से अधिक सुलभ हो सकती है, जतः नाटकों में प्रभावशाली व्यंजना हेतु इन वाक्यों की महत्व मिला है ।

पुराने तथा आधुनिक नाटकों में औपचारिक वाक्य शैली में विनम्रता है पुराने-नाटकों में मिछती-मुछती शैली मिलती है इसकी तुलना में आधुनिक नाटकों में इन वाक्यों में विविधता के दर्शन होते हैं । उदाहरण -

- महाराज आपकी मैं बड़ी कृतज्ञ हूँ । आपने जो समुक्त बजार् की उसी कदम मैं आपकी क्या दे सकती हूँ ( भारत० प्र० ३६ )
- इस प्रथम संभाषण के लिए मैं कृतज्ञ हूँ महाराज ( प्रुव० २५ )
- इस सम्मान के लिए मैं कृतज्ञ हूँ । ( क्य० ६६ )
- भगवान, मैं कृतार्थ हो गई । ( लम्ब० ४२ )
- आपके दर्शनोत्तम से मैं कृतकृत्य हूँ, मुनि भण्ड । ( दश० ३० )
- अनुगृहीत हूँ मुनिवर । ( प० रा० ४८ )
- राजकुमारी मैं अनुगृहीत हूँ ( स्त्री० ८६ )
- यह मेरी असीमाग्य हो कि मुझे आप लोगों के आतिथ्य करने का सुखवसर मिले । ( लम्ब० ५३ )
- मैं पन्थ हुआ । ( वि० रा० ६८ )
- हम बहुत जानारी हैं आपके, जो इस हम पड़ी मैं आप यहाँ फारी । ( हेतु० ६ )

उपरोक्त वाक्यों की परंपरा ही पुराने तथा ऐतिहासिक, पौराणिक व सांस्कृतिक नाटकों में बन गई है जतः अधिक विनम्रता नहीं है ।



सांयुक्त नाटकों में प्रयुक्त हुए औपचारिक वाक्यों में एकलपता कम है तथा पुनरावृत्ति भी उचित प्रयोग किया है ।

- मैं आप लोगों का अत्यन्त आभारी हूँ ( स्वर्ग० ८३ )
- मैं आपके बर्तन सम्मान के साथ रही, इसके लिए मैं आपकी कृतज्ञ हूँ । ( सिन्दूर० ५६ )
- वैसे सब कृपा है आपकी ( लौटन० ४० )
- सब आपकी कृपा है । ( मुक्ति० ८० )
- यूँ तार टूट । आपने उसे उबार लिया । ( व्यूत० ६० )
- आपकी दुआ है ( श्वी० १०४ )
- मैं आपकी दृष्टि का कायल हूँ । त्त० ४३ )

याचना में व्यक्ति मग्नता से बोलता है ताकि उसका प्रभाव दूसरे व्यक्ति पर गहरा पड़े, जिसके लिए साधारण वाक्य की तुलना में औपचारिक वाक्य अधिक प्रभावकारी होती हैं, नाटककारों ने इस याचना को ध्यान में रखते हुए कहा है ।

- देवि । जय का अर्पण दामा करी । ( अज्ञात० ११६ )
- दामा करना, धूम्य छत्राट । बिना राजा पाये ही तुम्हारे राज्य में प्रवेश करने का दुस्साहस मैंने किया है । ( उपम० ३४ )
- प्रणमता के लिए दामा बाझी हुए, निवेदन यह है ( अम्ब० ६६ )
- प्रणमता के लिए दामा बाझी हूँ देवि । ( उर्वारि० ३३ )
- कक्षा ती मुझे दामा करें ----- ( सिन्दूर० १० )
- गुरुदेव, अर्पण दामा हो । ( वि० ८० )
- मैं अपनी भूलों के लिए तुमसे दामा माझता हूँ । ( लंगूर० ११५ )
- कार्य, यह मुटि बार-बार न होगी । ( पन्ड० १७६ )
- माफ़ करना मैं पहचान नहीं पाया । ( लंजी० १०५ )
- गुड नाई । मुझे माफ़ कीजिए, मैं बीच में बोल रही हूँ । ( युगे० ७४ )
- अब आपसे माफ़ी माझूँगा । ( बाबा० २३ )
- मुझे माफ़ कर दो ( लि० ७४ )

- गुस्ताखी माफ हो ( लौटन० ४६)
- जहांपनाह में और राजा ने मुलाफती का त्यागस्तगार है । (दुर्गा० २४)
- बहन मुझे माफ करो ( रत्ना० ११२)

निवेदन या आग्रह में उत्पुक्तिपूर्ण औपचारिक वाक्य प्रयुक्त हुए हैं -

- नवीन नरेश महाराज बंधु कर्मा ने साम्प्रदायिक विचारणा में तद्विस्त धेजा है । ( रत्न० ७)
- मेरे कारण आपकी दुहा हो आप जाएं कृपा मुक पर दया करती जायें । (भा०दु०प्र०५६)
- गरीबों में निगह रहे कुतुर । कुतुर गुणधर्मा है । ( उलट० १०८)
- इस गुलाम के तर्ह दुक फरमार । (दुर्गा० २४)
- गुस्ताखी माफ हो, एक बात कहूँ ( रत्ना० २५)
- हम पर दया करो । ( कफरी ६३)
- ती सरदार के चरणों की मोकरी बाहुना । (कं०स्त्री०७२)

राजा बालन की निवृत्ति में विनयपूर्ण वाक्यों द्वारा भावनिष्प्रेषित हुए हैं ।

- इस गुलाम के तर्ह दुक फरमार ( दुर्गा० २४)
- समस्कार समस्कार दुक कीजिए । ( वसुत० ६२)
- मुझे आपकी आज्ञा विरोधार्थ है । ( लंगूर० ६६)
- पगवान की आज्ञा फिर जाती पर । ( जम्ब० ४६)

आदर्शपूर्ण, पुण्यनीय पात्रों की भुत्तु की सूचना औपचारिक वाक्यों द्वारा दी है । यदि इन औपचारिक वाक्यों के स्थान पर साधारण रूप से कह दिया जाय ' वह मर गया' तो कथन में कोई विशिष्टता नहीं आ पायेगी, उसके स्थान पर यदि कहा जाय कि वीरगति या गये' तो इससे पात्र के पौराणिक गुणों का भी प्रदर्शन होता है कि वह वीर पुरुष था । इन औपचारिक वाक्यों द्वारा सम्मान भी प्रकट होता है । ऐतिहासिक, सांस्कृतिक तथा पौराणिक नाटकों में इस कौटि के वाक्यों का आधिक्य है । उदाहरण -

- काशी और बूही में कदाचित् वीरगति पा गई थी ।  
(फां० १०५)
- इस पुनरावस्था में भी कीर्तियाँ वास्तविकियों को मृत्यु के घाट उतारकर, वीरगति को प्राप्त हुए । (जय० १०५)
- हमारे नामी-नामी योद्धा भी स्वर्ग की राह छे चुके हैं । (पुनर्० १०६)
- जलजता के महायज्ञ में उन्होंने अपनी वाहुति दे दी । (हय० १३८)
- युद्ध की काठी महाराजि में तो गया पैरा भारी । (वि० १०४५)
- महाराजा महोदय विभार गये । (जय० ११८)
- जब माँ की पराधीन विभार गई थी । (स्वर्ग० ६५)
- जो पिता का नियम हुआ । (के० १८)

वैपचारिक वाक्य कहीं-कहीं व्यंग्योक्तियों के रूप में प्रयुक्त हुए हैं । कौटों के प्रति वैपचारिक वाक्य बोलना व्यंग्य है वेही -

- जनाय सब तद्वरीफ छार हैं । (कु० ६)

कभी-कभी वैपचारिक वाक्य, बोलने के ढंग के कारण व्यंग्य में भी परिवर्तित हो गये हैं-

- हम स्वराज ने की तद्वरीफ की है ? (कु० १०४)
- एक ही आपके दर्शन के लिए आ रही है । (मादा० ४३)
- कहिए बीजा बी, की विजाय के पुत्र के ? (जय० ४२)
- मैं कहा, सज्जनों और सज्जन बूब कर गये हीनार है । (जय० २८)

कई बार अधिक वैपचारिक में कुत्रिमता आ गई है वेही

- आपकी जी इस समय कुत्रिम बर्णों की उसी कदों में आपकी क्या है सज्जों हैं । (मादा० ४३)
- जीवन के निरन्त्री की के लान यह जीवन आपकी प्रणाम करता है । (वि० ४३)

वैपचारिक कथनों को कुछ नाटककारों ने अधिक आवश्यक मानकर उनकी महत्वपूर्ण स्थान दिया है, जिसमें कर्माकर प्रसाद, बड़ीनाथ मट्ट, जगदीश चन्द्र माथुर,

हरिद्विष्णु प्रीति, रामबुद्धा वैनीपुरी, मोहन राकेश तथा उपेन्द्र नाथ सरकार की कृतियाँ हैं। लक्ष्मी नारायण मिश्र, सत्यजित मिश्र, गोविन्द बल्लभ पन्ना, उपवर्धन मद्र, बुढ़ाका ठाठ कर्मा व हुरैन्द्र कर्मा ने इन कवियों का प्रयोग मध्यम रूप में किया है। इन सब की तुलना में सर्वोच्च दयाल सक्तीना, जी०पी०जी०वास्तव, मुद्राराक्षस, मजिमपुर, लक्ष्मी नारायण ठाठ तथा विपिन कुमार अग्रवाल की रचनाओं में ऐसी कवियों की उत्पत्ति है। यह कव्य की मिश्रता नाट्यकार की ऐसी विशिष्टता को प्रकट कर रहा है।

### स्वाध्यायिता

नाटकों में स्वाध्यायिता के कई रूप मिलते हैं। शब्द, पदबंध तथा वाक्यों को नाट्यकारों ने स्वाध्यायी रूप में रखा है। पदबंधों तथा वाक्यों की तुलना में शब्द अधिकतर स्वाध्याय रूप में प्रयुक्त हुए हैं।

(१) वाक्यों की जायदात्मकता या हृदय की किष्कीटात्मक यत्ना को प्रकट करने के लिए कई पद्यों की तीक्ष्ण कर्क प्रयुक्त किया है। वे -

- वर्षिक --- । -- जल -- पौरा । प्रार । ( माया० ५४)

- शिव, शंकर, मौलानाथ, हम्पु ( गिरिवापति ) ( मर्गती ३१)

- मेरी कामना है, तमन्ना है, जादू है । ( युग० ८५)

- बिन्दगी और जल , जीवन और उत्सव - ( कव्य० ८६)

- यह तो अपारजित, स्वतन्त्र और स्वाधीन है । ( शयन० ११६)

- पुत, कवचाव के सिवा कुछ हाथ नहीं जाता । ( जय० ७२)

- वाफा न्याय क्यपुर् बिस्म सप्लाई स्कीम के कून की तरह हूँ - है । च्ये - है । ( रत्न० ४९)

- आप होटे यानी माँ हुए का रहे हैं । ( अमृत० ६७)
- प्रभु ! --- करि !! ( वर० ३८)
- जो मार्ग केतुनी और अंगित बाँते आके फिँल के निर्माँ की व्यर्थ हत्या मत करो । ( दुर्गा० ७०)
- अश्वि, धर्मजकारी आ विहार कल्याणकारी होता है । ( उपनि० ७४)
- दुनिया की आफत और मुसीबत से दूर उए जगह ( अमृत० ११)
- मुझे अपने अमान में निर्वसन-मन्त्र देखने का किसी पुरुष की अधिकार नहीं । ( ध्रुव० २८)

(क) एक ही शब्द के विभिन्न पर्याय स्त्री की 'नाटककारों' ने विशेष समिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त किया है जैसे 'जगता' शब्द स्त्री के पर्याय रूप में प्रयुक्त होता है, परन्तु हमारे केवल स्त्री लिंग लेकर उन्होंने 'जगता स्त्री' के समिप्राय में प्रयुक्त किया है ।

- बर्बर हूण किसी जगता पर अत्याचार कर रहे हैं । ( उपनि० ५८)
- मैं जगता हूँ । ( वि० ७७ ७७)
- एक देवारी जगता के विह्वल अशांति की अर्थ महकती ही ।  
( दुर्गा० २२)
- निस्वहाय जगता महादेवी की अदरापि में हत्या के उद्देश्य से पुनर्जन्ता चोर । ( स्कन्द० ७०)

स्त्री के लिए अदायिनी शब्द की 'पुरुष' का लिंग का लक्ष्य प्रकट करने के लिए उलटित रखा है ।

- तुम उसकी अदायिनी हो । ( दुर्गा० ६४)
- मैं आपकी अदायिनी हूँ । ( पठा० ५७)

- मैरी अर्द्धांगिणी क्या मुझे इस उदात्त और फीकी दुनिया में लपेटी छोड़कर पड़ी गई ? ( लं० ५३ )

पत्नी के लिए आदर भाव में कुछ अन्य शब्द भी प्रयुक्त किए हैं -

- मैरी सहप्रायिणी । ( स्वर्ग० ७४ )
- कामिनी मैरी फिर भी उठी हुई पत्नी । ( लं० ६५ )

सामान्यतः पत्नी के लिए पत्नी ही व्यवहृत हुआ है -

- पत्नी क्यों अपने अस्तित्व को उसी पति में छीन का दें ?  
( स्वर्ग० ३४ )
- मत कहिए मुझे महेन्द्र की पत्नी महेन्द्र भी एक जादनी है ।  
( काथ० १०९ )
- पति अपनी पत्नी के पास भी नहीं बैठ सकता । ( यु० २० )

मुसलमानी शैली के प्रदर्शन में पत्नी को बीबी बुलाया है -

- बीबी, तुम तो कुछ समझती ही नहीं ( उलट० ३० )

कई बार स्त्री शब्द का प्रयोग स्त्री जाति के लिए न करके पत्नी के लिये किया है

- मुझे तुम्हारी स्त्री होने का बड़ा सम्मान है । ( भारत० ७५४ )

सामान्यतः स्त्री शब्द को स्त्रीका के लिए प्रयुक्त किया है । जैसे -

- रानी, तुम भी स्त्री हो । ( पुष्प० ५५ )

स्त्री का के लिए जाति, नारी शब्द भी रहे हैं, ये शब्द सामान्यतः नाटकों में प्रयुक्त हुए हैं ।

- तुम्हारे समान बीर नारी का सम्मान संसार को जाना पड़ेगा ।  
( लं० ६६ )

- यहाँ की मागी और नर अपनी व्यक्तित्व को ही पर  
अर्पित कर देते हैं । ( अम्ब० २५)
- यहाँ की औरतें बहुत धिर उठाने लगी हैं । ( मागी० ४६)

स्त्री के दिव्य तथा सत्कारित रूप की देखी हुए विशिष्ट उच्चों से उन्नीयित किया है । वे -

- तुम देवी हो । ( सिन्दूर० ७३)
- पुष्टता के लिए नामा वांछनी हूँ, देवि । ( उहाँ० ७३)
- य देवी तब काती रही - ( मागी० ५० ४६)
- नहीं देवि, मेरी पुण्यपुण्य शान्दर्य की पुरस्सरि के तट पर ही  
उहाँ गिन रही है । ( अम्ब० ५५)
- आप यही कहती हैं देवी ( पंरा० ६४)
- देवी, तुम कुछ समझती हो । ( आत० ३४)
- तुम तो आकाश काठी हो, देवी हो । ( रत्ना० ६६)
- मैं ! तुम अपना स्पष्ट परिचय दी । ( स्कंद० ७६)
- मैं , मैं अपनी है परिचय हूँ ( अम्ब० २४)
- मल्लामयी । अपराध नामा हो । ( अम्ब० ६०)
- स्नेहमयी ! वह भी हो सकता है ( अम्ब० ३४)

उसके विपरीत किताबिनी स्त्री के लिए 'सुणी' तथा मायामयी है आकण्ठिक करनेवाली स्त्री के लिए 'मायामयी' मायाविनी' उच्च व्यवस्था हुए हैं ।

- पुनः सुणी पुनः । लोड़ी आदि में गरम और डीकल हाथ करते  
ही उठता । ( स्कंद० ११७)

- रमणी । शीघ्र बता - ( अज्ञात० ८६ )

- मामामयी , तुम्हारे कौन है शब्द परिचाय है और कौन है उपहास  
उपहास अनुमान करना भी कठिन है । ( अज्ञात० ७१ )

- बाबाविनी , तुने सफाई के बाउ में मेरे प्रतिस्वीय की छंटा की  
रोकना चाहा । ( पंरा० ७८ )

स्त्रियों के लिए देवी, पदों शब्द प्रयोग संस्कृत छेडी में पुजा है । ऐसे शब्दों का  
प्रयोग ऐतिहासिक , सांस्कृतिक व पौराणिक नाटकों में अधिकतर पुजा है ।

'माता' के लिए भी नाटककारों ने कई पर्याय रखे हैं । 'मा' शब्द की  
अधिक समता प्रकट करने के लिए व्यवस्था किया है ।

- बन्ध की माँ भी कौन गा मुख्य किया गा । ( रक्षा० १०९ )

- बाह , तु माँ का पिठ जान पाती । ( अज्ञात० १३ )

- माँ की पुठा-पुठाकर मार डालनेवाले हत्यारे । ( अज्ञात० ६६ )

- माँ ने उत्साह और आसक्ति में पुरुषों की बात नहीं लीधी — ( तिलु० १६ )

- मैं तुम्हारी माँ हूँ या नहीं ? ( मुक्ति० ३६ )

- माँ की सुमान की मया डीगा । ( जानाहु० १७ )

- मैं माँ की ज्वालापुत्री ही प्रज्वालित जाँहों की समय लेकर चलता हूँ ।  
( अज्ञात० १० )

- तुम वाली माँ । ( वि० ४० ६४ )

'बैया' शब्द से भी समता प्रदर्शित की रही है ।

- मेरी बैया तु कहाँ है ( पास्त० प्र० ३६ )

'माता' शब्द से माँ शब्द की तुलना में कम समता काटकती है ।

- माता की जाँहों में जाँहों की बँधीरे उटकती देखकर + + + +

( वि० ३०२१ )



- माता की को पिताजी के बीरगति पाने का साधन पढ़ना देना ।  
(सपथ ७)

- माता । जो जाता ही । ( नीउ० २७)

‘मा’ व ‘मा’ शब्द की व्युत्पत्ति की प्रकट करने के लिए ‘मा’ के पर्याय रूप में रता है । ‘मा’ शब्द में ‘मा’ की व्युत्पत्ति का समर्थन है ।

- मा ही गया तैयार मा । ( अजी० ३२)

- मा सुमने वह उड़की की बगान बहुत लौट दी है ।

(आगे० ३६-३७)

‘मा’ शब्द की अधिकारिता: नाटककारों ने प्रयुक्त किया है ।

- (ख) स्त्रियों द्वारा पति के लिए भी तरह-तरह के पर्याय रूप चुनवाये गये हैं ।  
‘नाय’ शब्द की प्रु व स्वामी’ के अभिप्राय है पर्याय रूप में प्रयुक्त किया है ।  
कहीं-कहीं पति को ‘स्वामी’, प्रु, प्राणनाथ, दयाराध्य शब्द द्वारा भी सम्बोधित कराया गया है । इन शब्दों की स्त्रियों ने अपने को हीन प्रदर्शित करती हुए या पूर्णतः पति पर आश्रित अभिप्राय को जुर बोझा है ।

- नाथ । तब क्या मुझे स्वयंभूत का अभिनय करना होगा ।  
(स्व० ४४)

- कही नाथ । कही , ( अय० ५५)

- नाथ । मैं समझती हूँ ( अजात० ३४)

- प्रियतम अम्बा का प्रणाम करो, नाथ । ( वि० ७५)

- धन्य हो स्वामी । ( रता० ४२)

- उनके लिए अपने स्वामी की लौट पति है ( माता० प्र० ७६)

- उस स्वामी की दुर्गति है । ( नीर० १०)

- प्रभु । स्वामी । सामा । यह मूर्ति मेरी वातना का पिज नहीं ।  
(अवात० ५६)
- मैं प्राणनाथ को अपने कर्षण से च्युत नहीं करा सकती । (अवात० ७२)
- मुवाज शास्त्र, पुन्याराध्य । ( वि० ३० २८)

उपर्युक्त पर्याय रूपों की अधिकतम: ऐतिहासिक, पौराणिक व सांस्कृतिक नाटकों में रता है ।

कुछ अन्य शब्द भी 'पति' के पर्याय रूप में व्यवहृत हुए हैं जैसे -

- पतिदेव । आपकी दाती सामा मांगती है । ( लख० ७५)
- प्यारे । मुझकी वातिर कितने मरीये लौड़ जाते हो ? ( उलट० ८०)

कुछ स्थलों पर पुरुषावर्ग के पर्याय रूप में 'आदमी', 'मुन्ध', 'हन्सान' शब्दों का काम किया है । यथा -

- मगर देव, यह आदमी - ( तिउ० २२)
- तुम एतने बिली आदमी जो हो । ( जाये० २१)
- यह आदमी बकवास है । ( अमृत० १०५)
- एक गौरे रंग का बिकट आदमी मेरी कम्यारों को बजरदस्ती उठाये छिये जा रहा है ।
- यह आदमी ऊपर से भीठियन के साथ बातें करता है (दुर्गा० ५३)
- मैं मुन्ध का उपहास, दर्प की तुच्छता + + (वि० ७०६६)
- कम्यौर दिठ का हन्सान ( अमृत० ८६)

कई बार मानव जाति के छिए आदमी, मुन्ध व हन्सान पर्याय रूप में प्रयुक्त किए हैं ।

- आदमी भवेली पटापट मर रहे हैं । ( बकरी २८)

- जाफ़ी क्यों बिनाग़ ठेका है । ( लम्ब० १०६)
- ज्वागा मनुष्य मनुष्य है । ( लम्ब० २२)
- मनुष्य का कैसा कपःपात्र है । ( रत्ना० १६)
- भ्रम भी मनुष्य को कैसा ज्ञान कर देता है । ( नीचन्द्रा० ४०)
- मनुष्य को किसी तरह भी तौलना नहीं - ( स्वर्ग० ४७)
- गोपाम्य और दुर्भाग्य मनुष्य की दुर्कला के नाम हैं । ( युव० ८८)
- सम्पत्ता जीव संस्कृति के लभाव में मनुष्य एक दाज भी कुछ है बिनाम नहीं पा सकता । ( उपम० १२५)

माँ की माँति पिता के फ्याँच शब्द नाटकों में विशेष अभिप्राय है रहे गये हैं ।  
 ' पिता' शब्द को सादरभाव में रखा गया है तथा ' माप' शब्द को अपमानित करते हुए या व्यंग्य में कहा गया है ।

- ----- माचार्य मेरे पिता । ( कौणार्क ६५)
- पिताजी मरण झुझा पा पड़े हैं । ( जय० ६५)
- पिताजी आपके पाणों में प्रणाम करती हूँ । ( लंगूर० ११२)
- पिताजी मैं नमस्कार करती हूँ । ( कु० ५०)
- नहीं पिताजी, आपके राज्य में एक भयानक अहंकार चल रहा है ( चन्द्र० ७६)
- उसका बाप तो आपको इनकार कर चुका । ( स्वर्ग० ६)
- मैं रानी शाब की फाँच में भती होकर निकाह दूरी कपूर लंगरी का और मेरे बाप दादी का । ( काँति० ७५)
- हव के बाप नरिय ही जाती हैं ( छोटन० २८)
- मेरे बाप ने एक बार लीचा ( तिल० ४३)

- विन्दनी में तुमको भी कुछ करना करना है या बाप ही की तरह ---? (आये० ४८)

पिता के लिए बाबू जी के शब्द का प्रयोग अधिक उपयुक्त नहीं व्यवहार करता है।

- बाबू जी से पूछ लूँ नहीं तो मारेंगे। (मुक्ति० ३६)

जायिक साक्षात्कार नाटकों में पिता के लिए डेडी तथा पापा शब्दों को बुलवाया है क्योंकि इन नाटकों की कलावस्तु जायिक शिक्षित वर्ग की है।

- डेडी का बीसों पुर + + + (आये० ६३)

- ऐंड नाऊ मार्श डेडी अब एंजी० रियर (कृत० ३५)

- अब पापा बापत आये तो नई में भुप है। (तंजी० ६१)

नाटकों में मुद्राः "पिता" शब्द की व्यवहार में लाया गया है। स्त्रियों की भाँति पुरुषों की भी गुणों के आधार पर विशिष्ट पयायि शब्दों से सम्बोधित किया है। सत्त्वियों वाले पुरुषों की देव, धर्मपूज्य, भगवान् आदि शब्दों से सम्बोधित करवाया है।

- देव नातुमुक्त की सुबहों का अभिवादन स्वीकार कीजिए। (जाणाठ० ६३)

- देव !, यह शिक्षण आपका है (स्व० ८०)

- धर्मपूज्य ! मैं बन्दना करता हूँ (पुन० ४३)

- भगवन् ! हमलोगों के लिए तो एक छोटा-सा उपवन प्यायि है। (कृत० ३९)

(ग) "राजा" के भी विभिन्न पयायि नाटकों में व्यवहृत हुए हैं। अधिकतः राजन्, महाराज, सम्राट् शब्द पयायि रूप में आये हैं। जैसे -

- जहाँ छोड़िए राजन्। (यत्न० १३)

- महाराज का प्रिय घोड़ा ---- (हेतु० ६)

- + + हमारे महाराज का बेहता बकरी के गले में धन की तरह  
पकलाने लगा । ( बि०४० ४७)

- मेवाड़ के भावी छाट का जन्म हुआ है । ( जय० ६२)

‘ अपूर्ण पृथ्वी के स्वामी’ अधिप्राय की छैी हुए पृथ्वीनाथ, मुपति, अधिपति  
पर्याय आये हैं । ‘ बादशाह’ की स्वामी छी में लिखा है ।

- कछीं हमारा है और उसके अधिपति हैं हमारे प्रजा-वत्सल नरेश  
की नरसिंह देव । ( कौणार्क ५२)

- मेवाड़ जैसे राज्य के अधिपति हैं । ( जय० २८)

- नया छाट । नया मुपति ! ( प०रा०२२)

- नाथ पृथ्वीनाथ हैं ( लजात० ४१)

- + + दिल्ली के बादशाह के विरुद्ध + + + (रदा० २३)

‘ मानव जाति के स्वामी’ की छैी हुए नरेश, नरेश्वर शब्दों का काम किया है ।

- हमारे प्रजा-वत्सल नरेश की नरसिंह देव । (कौणार्क ५२)

- की नरेश्वर, है पुक्का, है परमप्रतापी कौपुत्र देव । (प०रा०२३)

कहीं-कहीं राजा की हरिवर व संसार का रक्षक मानते हुए ‘जहांपनाह’ शब्द  
से पुकारा है ।

- + + + एक बेवारी ज्वाला के विरुद्ध जहांपनाह की क्यों  
मड़काते हो ? ( दुर्गा० २२)

राजाओं को राजा या कबलीं राजा कहने के लिए हस्ताह, महाराजाधिराज  
शब्द का चुनाव किया है ।

- पृथ्वीराज यह हस्ताह और महाराजाधिराज कह कर तुम  
छीन कटे पर नरक क्यों लिड़कते हो ? ( दुर्गा० १८)

(घ) \* ईश्वर के पर्याय भी नाट्यकारों ने विभिन्न अभिव्यक्ति के लिए उभ-उभ रखे हैं । प्रभु भगवान तथा ईश्वर शब्द मुख्य तथा गारुणीय शक्ति कर्त में अतिशय नाट्यकारों ने रखा है -

- उही अपनी रोजी का उगाछा दो प्रभु । (तिल० २१)
- हा भगवान, क्या वह भी कह पाती । (लंगूर० ४६)
- जानी हमारी भगवान ने बिजली करी । ( लख० ३८)
- तू है भगवान का नाम , ( भाषा० १४)
- मेरी ईश्वर क्या मेरी भाव्य उभय हुए ( भाषा० ५०)
- है ईश्वर मेरी चराचों की दायाकर मुकली दुल लहने की शक्ति है । ( भाषा० प्र० ३३)

पद्म ब्रह्म, गारी दृष्टि का संवाक्य और रखिता कर्त की अभिव्यक्ति परब्रह्म, पद्मात्मा व परमेश्वर शब्दों से की है ।

- मेरी आवश्यकताएँ पद्मात्मा की किनूति प्रकृति पूरी करती है ।  
( बन्द० ८५)
- पद्मात्मा बिजली सती लख महील की बीच भी नहीं रह गई है ?  
( पारा० १०)
- राका परमेश्वर का रूप है ( पुर्णा० ६०)

भगवान के गुणों के आधार पर भी पर्याय रूप व्यवहृत हुए हैं जैसे -

- है कृपानिधान ( रत्न० ४०)
- है सर्वज्ञमान ( रत्न० ४०)
- है करुणाघानर भगवान स्वर भी दृष्टि कर (भाषा० ४६)
- हा बिजाता । (वि० १६)

\* दृष्टा \* के लिए कुछ विशेष पर्याय प्रयुक्त हुए हैं जैसे -

- है रयाभवन । तुम्हीं अवलम्ब ही । (जीवन्दा० २४)

कहीं-कहीं कृष्ण भी कहा गया है -

- कृष्ण ने बंसी की तान में लाहुरान गान बजाया । ( उप० ६५ )

तानों के लिए भी उनके गुणों को हरिवर के पयायि में रखा है ।

- चरणों में लघुगति देनेवाले दीनवयालु ( वर० ४५ )

(ठ) सूर्य तथा चन्द्र के सामान्य प्रचलित पयायि अधिकतर व्यवहृत हुए हैं ऐसा प्रयोग नाटक में कवियों की दुरुहता न जाने देने की दृष्टि से किया है ।

सूर्य के पयायि

- सूर्य को कितनी ने लज्जु पात करती नहीं देता । ( उप० १० )

- कभी सूर्य की किरणों उसे जूने की छोटती थीं । ( स्कंद० १८ )

- सूर्य का प्रताप फैल गया । वर० ६२ )

- वहाँ नानी सूर्य की निम्न किरणें पड़ गयी हैं । ( कौणार्क ६६ )

- बाढारुणा अपनी स्वर्णालिप्त से इस विश्व + + + ( वय० ५६ )

चन्द्रमा के पयायि

- वही जो चन्द्रमा का कर्क है + + ( रत्ना० १५ )

- चन्द्र का बाछाद और पूष की वैपुवी ---- ( वि० १०२० )

- मैं बाद की ओर देख रहा था ( मुक्ति० ५३ )

- इस समय प्रभात का फीका बाद भी मुझे कुछ पैसा ही लगा ।  
( उहरी ६१ )

- बाकाह में जब छीतल-सुन -सल छल का बिछाव हो ।  
( स्कंद० ५० )

(घ) बाकाह, बादल तथा पूषवी के भी अधिकतम: सामान्य प्रचलित पयायि व्यवहृत हुए हैं जो भाषा की व्यवहारिता को बनाये रखते हैं ।

### बाकाश के पर्याय

- बाकाश का उच्चारण पर्यटक । (पुष्प० ४६)
- बाकाश की तरह निर्लिप्त + + + (वि० ३० ३६)
- वहाँ न तो बासमान था । (अमृत० ४५-४६)
- बासमान से टपकीसी सेना । (रक्षा० ३०)
- कई जमीन पर और बात कही बासमान की ? (उलट० १)
- ज्योम विहारी पक्षियों का कुँड + + + + (पुष्प० १६)

### बादल के पर्याय

- बादलों की चुकियाँ में तिमकिम नाच देती । (वि० १०६२)
- बिना जीवन पर काले बादलों की छाया की तरह महामयी का मय फैला हुआ है । (कोणार्क ४४-४५)
- ऊपर प्रलय के कण्ड हैं । (वि० ३० ६१)

### पुष्पी के पर्याय

- मूमा का पुल और उसी मछली का जिसकी बाधात-मान हो जाता है । (चन्द्र० ८५)
- बाहुवरा का झार + + + (स्वयं० १३०)
- वहाँ न तो बासमान था और न पाती । (अमृत० ४५-४६)
- हाय, है पुष्पी (दुर्गा० ६१)
- जिसकी मेवाड़ की बच्चा-बच्चा धूमि तुम्हारे पुस्तकों के दून से सिंधी हुई है । (रक्षा० ३०)
- जमीन की बरार पाती है (अम्ब० ८१)

ज्योम, मूमा, बाहुवरा पर्यायों की नाटककार ने साहित्यिकता छाने की दृष्टि से प्रयुक्त किया है ।



नदी तथा गंगा के पयाय बहुत कम जाये हैं -

(क) नदी के पयाय

- जगत गम्भीर नदी के तट पर चौपट्टी में तिर पिरती है ।  
(वि० १०२८)

- मुमनाम बल्लेवाडी तारिखों का खोज + + ( खण्ड० ५० )

गंगा के पयाय

- यही पुष्कित पवन गंगा की तरंगों का शांतिमय करी कीसी  
कूम रही है । ( वि० २० २० )

- मेरी सुमुख तान्दर्य की गुरगुर के तट पर ही उहरी गिन रही है ।  
(उप० ५५)

शब्दों के पयाय यहाँ की अधिकता कुछ नाटकों में मुख्यतः मिलती है, जिनमें कान्दीरु बन्द माधुर, कान्दीरु प्रणाद, मातेन्दु हरिश्चन्द्र, कान्दीरु मट्ट, गौविन्द बल्लभ पंत, रामचन्द्र केनीपुरी, हरिश्चन्द्र प्रीति, लक्ष्मी नारायण ठाकुर, लक्ष्मण सिन्हा, मणिमण्डल तथा सुधावन ठाकुर के नाटक हैं । अन्य नाटकों में अपेक्षाकृत अल्पता है।

(२) (क) नाटकों में कुछ ऐसी पदार्थ व्यवहृत हुए हैं जिनमें शब्दों का पयाय कम नहीं मिलता है, बल्कि उनके लक्ष्य या अभिप्राय का पयाय मिलता है । इस प्रकार का प्रयोग नाटककारों ने भावावेक की अभिव्यक्ति लक्ष्य के स्पष्टीकरण तथा एकजुटता के लक्ष्य के लिए किया है । इस शीट के पयाय कुछ ही नाटकों में मिलती है । उदाहरण प्रस्तुत है-

- गौरी मयावती पुंडवाका पुष्कित ! काकास का उच्छ्वसित फटक ।  
नवान ठाकुर का अभिप्राय ! ( प्र० ४६ )

उच्छ्वसित कथन में पुष्कित के पयाय प्रस्तुत किये हैं -

- यौ उषा प्राण का वाक्य है उषा अमृत का शीकर है, उषा  
मयावती का अर्थ है । ( प० १० १७ )

- मेरा जार्ड, मेरे पुत्र का कठ, मुवाकों का पगलम, बाँसों का तैल,  
बगुधरा का झण्डा, बीरता का बरणीय बंधु । ( स्कंद० १३७)

क मेक उनमान के गुणों को पर्याय रूप में प्रस्तुत किया है ।

- अपनी पड़ावियों के दुःख दर्द में उरीक होनेवाले एक रूपविह  
फटोसी हो । साकार बहादुर की एक जानिकार और बकादार  
रिखाया हो । अपनी शहर के एक मौखिक बाधित हो । हमसानी  
कात में एक सखित जीवन हला हो । अपनी बिरादरी के एक  
जवान बादमी हो । ( उलट० ३६)

वस्तु के गुणों को भी पर्याय रूप में प्रयुक्त किया है।

- यह रण कंकण जीवन और मृत्यु की मीठी का प्रतीक है, उत्साह  
और दुरावस्था का समन्वय, शक्ति और संकट का समन्वय त्याग  
और जीव की साफ शरीर और विषय का बाधन, तपस्या और शीत  
का पाणिप्रण । ( कर्त्तवी० ६८)

- तू सराव की देवी है ? कहाँ ? --- कुछ नहीं ? अपनी की रानी ।  
साकारा की देवी, माया की मरीचिका । ( कूर० ११०)

शब्दों की भावृति से बचने के लिए उनके पर्याय रूप को व्यवहृत किया है।

- यह बुद्धावस्था में बीसियाँ बाततायियाँ की मृत्यु केनाट आकर,  
बीर नति की प्राप्ति हुए । ( जय० १०५)

- पर गया, युद्ध की काठी पहरानि में ली गया मेरा जार्ड ।  
(वि००० ४५)

- प्राणावितर्क करने की बाध्य करीग या बीरमति प्राप्त करने की

- का कनपति लिवाली के उपान्त सम्पु की नारी नये, साधू  
लगाया, रावाराज नये नये । ( कर्त्तवी० ४६)

- परवालों की साकर, उनका नाच कराकर, जो पुती होने का स्वप्न  
देखते हैं ( बुर्गा० १०१)

- मैं उन्हें उठाऊ डालूँगा, नष्ट कर दूँगा । ( जय० ६४)

(स) कई बात वाक्यों को पर्याय रूप में स्पष्टता देने के लिए प्रयुक्त किया है -

- हाला नला पौंटी , कुटी करी । (सि० ४४)
- मुके बिड़ाया जा रहा है, मुके बनाया जा रहा है ?  
(दुर्गा० १७)
- गम्भी उष्णता पतद करता है, गम्भी पतद करता है ?  
(तन्त्र० ३४)
- या तुवा तु हो पार लगा, रस का हाथ उठा । (उठट० ४०)
- हाथ की मेंहवी हूली भी न पाई कि पांग का तिल्लुर पुं  
गया । बेकारी बिबवा हो गई । ( यु० २५)
- गावों किसी बात की पाबाब नहीं, किसी बात की चिन्ता  
नहीं' ( जय० १४६)
- यौष्ट है, अधिक कहने की आवश्यकता नहीं' । ( बन्ध० ७४)

(३) कथन पर कठ देने के लिए सामान्य वाक्यों के साथ प्रतिषेधात्मक या नकारात्मक वाक्यों को पर्याय रूप में व्यवस्थित किया है ।

- 'प्यारे, तुम बड़े निरमोही हो । हा । तुम्हें मोह भी नहीं  
जाता ? ( श्रीचन्द्रा० १८)
- देव । यह शिक्षण आपका है, पाठक का इस पर कोई  
अधिकार नहीं । (स्क० ८०)
- जब हम डाहू नहीं, डरीक बादगी हैं । (बकरी १५)
- मैं उपहार में देने की सीतल मणि नहीं हूँ । मुझमें रक्त  
की ताकत छालिया है । ( युव० २८)
- कहाँ तुम्हारे हीन स्मार्त कहाँ जावो । यहाँ न रहो ।  
(वि० ७४)

इस लीट के पयायि नाटकों में कुछ जाये हैं । कयलका प्रसाद, उदयलकर मट्ट, सर्वेश्वर पयाय, मासेन्दु हरिचन्द्र के नाटकों में लन्धी की बुलना में लिख जाये हैं ।

(४) कुछ नाटककारों ने जमिप्राय की स्पष्ट करने के लिए अनुवापमूक पयायिकाविता की महत्व दिया है । यथा -

- जीह ! जई ली । बेरी गेह टू जई मीन - जम योनी के मिऊर बड़ी बुडी दुई । (कृत० ३४)
- मुफे डाक्टर है नफरत है । जई रेट हिम । ( लि० १० )
- बुद है, प्योर है (रा० ४१)
- मुफे तुमी प्यार है, इश्क है । जई लव यू --- (माया० ५३)
- बताओ, क्या है मेरे हाथ में ? ( डी कदकर) लईवा बतायीं न, हमी क्या माँ का है ? ( माया० ५५)

अनुवापमूक पयायि लम गिने-बुने नाटककारों ने किया है, जिनमें उत्पलत सिन्हा, मुडारादास, उदनी नारायण ठाठ तथा मणिमयूर हैं ।

(५) व्यक्तात्मक तथा उदात्तिका पयायिकाविता की भी कुछ नाटककारों ने अपनाया है, जिनमें नाटककारों ने लम्बी दृष्टिकोण व अनुभव के आधार पर परिभाषा दी है । ये नाटककार वास्तव में पयायि का दूसरा वर्ग है रही हैं । जैसे दासता जीवन का एक ही बड़ा अभिधाय है । हमें दासता की अभिधाय का पयायि माना है । नाटकों में प्रयुक्त इस लीट के पयायि लम उदाहरण स्वल्प प्रस्तुत हैं ।

- हर तीसरी माँ की लंबाई का ज्ञानदार हस्तजाम है ।  
( कृत० ५०)
- नाथानी की एक मुर्खाटा है । ( प०रा० ३२)
- छारा जीवन की एक बुद है । ( जय० ६०)
- कर्तव्य पाऊन करते हुए नाथा जीवन का दूसरा नाम है ।  
(कर्त्ती० ६८)

- राजसूता की निधि विश्वास नहीं, झूठ है । ( कौणार्ड ५१)
- दासता जीवन में सब से बड़ा अभिशाप है । (वि०ब० ७०)
- गर्द का पिठ फाँटाव है । ( सम्ब० २६)
- ज़ीव ही राजा का तप है । ( प०रा० ६८)
- निन्दादिही ही निन्दनी है ( सम्ब० ७४)
- जीवन एक प्रश्न है और मरण उसका खटल उत्तर । (बन्द० १५६)
- राजसूत का अधिकार उसकी सत्कार है । ( अय० ६६)
- ऐनिक जीवन अधी में कर्मवाली दीपक है (समय० ३३)
- पिता के मोह को अन्तार समझिए ( दह० २६)

उपर्युक्त कोटि के पयार्यों को सत्यकृत सिन्हा, बुवाका ठाठ बर्मा, कादीस बन्दू मायुर, उपेन्द्र नाथ शरक, अवलंकर मट्ट, रामचन्द्रा कैनीपुरी, कर्माकर प्रसाद तथा हरिकृष्ण त्रैलोक्य ने महत्त्व दिया है ।

कई बार नाटकों में उगातार पयार्य अपों का प्रयोग स्वामाधिकता को पटा रहा है । उगातार उन्ही पयार्य फलक नाटकीय दृष्टि से उचित नहीं है । जैसे

- अपनी फड़ीसियों के दुःख दर्द में उरीक होनेवाले एक रत्नविठ फड़ीसी ही । सरकार नहापुर की एक बानिहार और बकानदार स्थाया ही ।
- अपनी शहर के एक मौजाधिकार बाशिन्दे ही । इनतानी कात में एक हरविठ कबीर अस्त ही । अपनी विरायरी के एक ज्ञान ताकमी ही ।

(उलट० ३६)

अप्यों के कुछ पयार्य अप पठन दृष्टि से उचित हैं, परन्तु वे व्यावहारिक जीवन में अधिकतम नहीं प्रयुक्त होते जैसे स्त्री पति की भाव, प्राणनाथ बुदयाध्व या स्वामी कहकर नहीं पुकारती या पुहान स्त्री को सहपरिणी, एसी कहकर नहीं सम्बोधित करते । कहीं-कहीं सुवादमूलक पयार्यवाचिता अस्पष्टता का गर्ह है -

- नारी । जहाँ बाव छास्ट । अब क्वाटिट में अपनों में ली गयी थी ।

( अमृत० ४५-४६)

इसमें कौड़ी वाक्य के न रहने पर वाक्य अधिक स्पष्ट हो रहा है ।

### सरल, मिश्र व संयुक्त वाक्य

जिस वाक्य में एक ही विषय हो उसे सरल वाक्य, जिसमें एक प्रधान वाक्य और उसके आश्रित एक या ज़ेक आश्रित उपवाक्य हो वे मिश्र तथा जिस वाक्य में एक से अधिक प्रधान<sup>वाक्य</sup> हों, संयुक्त वाक्य कहलाते हैं। अभिव्यक्ति में भी इन तीनों वाक्यों की प्रधानता अपनाया जाता है। इन तीनों वाक्यों का अपना अपना महत्व है। सब प्रकार के विचार किसी एक वाक्य से नहीं व्यक्त किये जा सकते अतः व्यवहारानुसार हमारी रचना जाता है। कहीं-कहीं सरल, मिश्र व संयुक्त वाक्य से प्रयुक्त होते हैं कि उनके स्थान में परिवर्तन नहीं लाया जा सकता। जैसे -

- मैं लौटी लूँगा। (रत्ना० ५०) (सरल वाक्य)
- हम रानी से कह देंगे कि मंत्री बेर बेर तुमको हाँस बुझाने वाला है। (कीर० १४) (मिश्र वाक्य)
- नौ बंगों का पिल बल्लायो और समकचारी को रास्ता बताया। (उलट० ५) (संयुक्त वाक्य)

इन तीनों प्रकार के वाक्यों को किसी दूसरे वाक्य में परिवर्तित नहीं किया जा सकता, यदि हमें परिवर्तन लाया जायेगा तो उनकी अभिव्यक्ति तपूरी रह जायेगी या वाक्य में असंगुण आ जायेगा।

सरल, मिश्र व संयुक्त वाक्यों की अलग-अलग स्थितियों की प्रयुक्त किया है। सरल वाक्य, मिश्र तथा संयुक्त वाक्यों की रचना में अधिक प्रभावक होते हैं।

नाटकों में सरल वाक्यों की कुछ विशेष स्थलों पर प्रयुक्त किया है। वाता, वादें प्रायः सरल वाक्यों में है क्योंकि वे अधिकतर सीधे होते हैं। प्रभावशाली अभिव्यक्ति के लिए भी इन्हें सरल वाक्यों में रखा है। जैसे -

- नौ बंगों को लौ लौ लौ। (कीर० १४)
- बंदियों को ठे बाजी। (स्वयं० ८३)

- नगर के द्वार खोल दो । ( कव० १३८)
- तुम अपना कर्ज करों । ( बकरी० ३०)
- ठोटा खपर देखो । ( लोटन० ३०)
- उस अभिनेत्री को यहाँ बुलाओ । (बन्द० ५५)

अनुनय-विनय कृतज्ञता व प्रार्थना की अभिव्यक्ति सरल वाक्यों में हुई है, प्रायः इस प्रकार की अभिव्यक्ति छोटे या हीन व्यक्ति द्वारा की गयी है, जो शीछता के कारण अपनी से बड़े के सम्मुख मोड़े की शक्ति खोच पाते हैं । कभी-कभी बड़ों के द्वारा भी कृतज्ञता व्यक्त की गई है, वह भी सरल वाक्य में है क्योंकि अन्य प्रकार के वाक्यों से बात का प्रभाव कम हो जायगा । उदाहरण -

- इस समय आप लाना करें । ( मुक्ति० १२७)
- बर्खास्त, अब कुछ मैं भी करके दिया चाहता हूँ । ( दुर्गा० २५)
- गरीबों पर निगाह रहे खुश । कष्ट गुरुत्वों से । ( उलट० १०८)
- तो सरकार तो सरकार के बरणों की नीकरी पाऊँगा । (फाँसी० ७७२)
- मानवान, मैं कृतार्थ हो गई । (सम्ब० ४२)
- समा आपकी अत्यन्त कृतज्ञ होगी । (स्वर्ग० ५४)
- महाराज आपकी मैं बड़ी कृतज्ञ हूँ । (भारत० प्र० ३६)
- इस सम्मान के लिए मैं कृतज्ञ हूँ । ( कव० ६६)
- हे मूर्खता हम आपकी स्मृति करते हैं । ( चरता० ४५)
- मुझको लिखत में से लिया जाये । (फाँसी० ७७०)

आत्मन्य व स्वागत के समय बोले गये वाक्य अधिकतर सरल वाक्यों में हैं क्योंकि सर्वप्रथम ऐसी स्थलों पर पात्र स्वागत वाले वाक्य की जोखता है न कि उम्मी बात सुन कर देगा । आः ऐसी स्थलों पर सरल वाक्य ही उपयुक्त अभिव्यक्ति व संयुक्त वाक्य नहीं ।

- जाकर पवारिए, महाराज । (जूर० २२)
- जाकर, देवदत्त की पवारिए । (वि० ७० ६७)
- आप लोग भिराविए । (दुर्गा० ५४)



- कौणार्क के इस होने में कठिन नरैश का स्वागत है । (कौणार्क ४०)
- अभिवादन स्वीकार करें, महोदय (ना०स०वि०४२)
- देव पातुमुष्ण के अनुचरों का अभिवादन स्वीकार कीजिए । (नाणाद०६३)

शुक्तियाँ तथा वाणियाँ अधिकारित: एतत् वाक्यों में प्रयुक्त हुई हैं, क्योंकि अन्य वाक्यों में इनको व्यक्त करने में शुक्ति कथन रूप में है ऐसी है साथ ही उनका प्रभाव पट जाता है ।

- समय पड़ने पर ही शत्रु और मित्र की परत होती है । (दुर्गा० ३३)
- तात्प सम्मान के लिए नर-मिटना ही दिव्य जीवन है । (चन्द्र० ५०)
- महान ही महान की महान समकता है (बम्ब० ४६)
- साहित्य और कला ही अमृत फल है । (उपम० ४३)
- वाचारहीन की वेद भी पवित्र नहीं कर सकती । (रा०००)
- महान जात्मार के बड़े कामों का भय आप नहीं लिया करती । (कथ०२५)
- मानव जीवन ही हाथमगुर है । (तितु० ३२)

प्रभाव की दृष्टि से प्रतीता की भी एतत् वाक्यों में व्यक्त किया है । इन्हीं एतत् वाक्य कुछ उन्हे ही गये हैं क्योंकि ऐसी स्थितियों पर भाव प्रकट करने का पूर्ण प्रयत्न है जिनमें शब्दों की अधिकता ही गयी है । जैसे -

- कहांफाह, झोटी-गोटी बुक्तियों से युद्ध करने की हथ्का करना तिथों की जीमा नहीं देता । (दुर्गा० १६)
- कंबुवर बहिष्ट, बहुत समय बाद आपके हस्तों का यह अवतार भीरु लिए हुत्तावी है । (दत्त० ३०)
- तुम वैसी नर्तकी की पाकर कोई भी राजसरा धन्य हो सकती है ।  
(बम्ब० ६०)
- इस घुमण्डल में कोई भी शक्ति मुझे अपने बटल प्रण है नहीं चटा सकती ।  
(वि०अ०४९)

नाटकों में साधारण बात की एतत् वाक्यों द्वारा व्यक्त किया है । विषय के महत्वपूर्ण न होने के कारण उस पर उन्हा व्याख्यान नहीं किया जा सकता । अतः



सरासरी वाक्य जो ही रहना उचित समझा गया है। नाटकों में साधारण बात की व्यक्त करनेवाले सरासरी वाक्यों के उदाहरण प्रस्तुत हैं।

- यह छा में बातें करता है। (रा० ३६)
- दीप्ता स्वर रस दी। (प० ०१३)
- मुझे सोमवार का दिन बहुत सरासरी लगता है।
- आप विज्ञापन कर लें। (उ० ००६)
- बड़े लाना तो लाते जाओ। (स्व० १७)
- ठिबारा बगल बाँधे मजान में कीर्तन करने गया है। (अ० ०१२०)

भाषाभिरुचि में भी सरासरी वाक्यों द्वारा अभिव्यक्ति हुई है। ऐसी स्थिति में नाटककार बहुत उम्मे वाक्यों की नहीं बीछता रहा क्योंकि उम्मे वाक्यों द्वारा भाव का तीव्रता कम होने की संभावना है। उदाहरण -

- तुम बटा दी। (आ० ६६)
- लो जान ताब्य। (नी० ३९)
- बेचारा बड़ा गरीब लगता है। (लोट० २७)
- तारे मूल-मूल जाने। (स० २८)

कुछ ऐसी स्थिति हैं जहाँ सरासरी वाक्य द्वारा समस्त अभिव्यक्ति नहीं हो सकती, जहाँ मित्र व संयुक्त वाक्यों का प्रयोग किया गया है, जैसे किसी वस्तु वर्णन या घटना वर्णन में, सरासरी वाक्यों में वर्णन किया जाय तो शब्दों की लक्ष्मि होगी जो भाषा सौन्दर्य की दृष्टि से वाक्य होगी। अतः वर्णनात्मक स्थलों पर मित्र तथा संयुक्त वाक्यों की प्रधानता दी है। यथा -

- इस जंगल में जहाँ केवल बहुत-बहुत-बेरी कीर बंटीले फुडों फाड़-फाड़ों से पूरा आसमान मारा हो, जहाँ सब कुस, बाड़ों, खारियाँ, सेतों, फलों, लपकारों में बाँट और बाँध दिया हो, जहाँ नीचे, हाँ, बिन्दु, दीपक, काग़ीन है सब सब फुडों की लकीर न हो, जहाँ की लकड़ छा में आधाछय के नीचे, मूल मूलों की लकीर हो, जहाँ के आसमान में बकाबड़ नहीं तो क्या सब उड़ी ? (भा० ०५७) (मित्र वाक्य)

- मैं पहुँच गई उस पुनछही घाटी में जहाँ हम्प्ट्रिग का पैठा लगा रहता है, जहाँ बबानी तितलियों के ढग में रहती हैं, या उस पैव ठोक में जहाँ पुनछे पैव बाँटे पैवकुमार नीलन के पंखीवाली अप्पाराओं के झगड़-झगड़, जागे-पीके मँडराते फिरते हैं । (लम्ब० ५) (संयुक्त वाक्य)

उपर्युक्त वाक्यों को यदि सरल वाक्य में रखा जाता है तो भाषा की गति में बाधा लगे जाती तथा भाषा सौन्दर्य को ठेस पहुँचती ।

भाषाकेत की स्थिति में दो प्रकार के अधिव्यक्ति हुई है या तो पात्र है अधिक बुलवाया है या कम । ऐसी स्थिति में सरल, मित्र व संयुक्त वाक्यों द्वारा भाषा-अधिव्यक्ति कटाई है । परन्तु जब आवेक के अधिव्यक्ति में बात को सुझाकर प्रकट करना चाहता है तो मित्र व संयुक्त वाक्यों को चुना है । जैसे -

- जब मैं परव्युक्त और अपमानित व्यक्ति हूँ, तब मुझे अधिकार है कि तीव्र कार्य में किसी का भी पता ग्रहण कर लूँ, क्योंकि यही सामान्य परमेश्वरता आवेकिका है । (अज्ञात० १००) (मित्र वाक्य)
- इन दुष्ट बाँटाठ यवनों के कपिर है हम जब तक अपने पितरों का तर्पण न कर लें हम कुमार की उष्य करके प्रतिज्ञा करके कहते हैं कि हम पिकाकृण से कभी उद्वृण न होंगे । (बीड० २४) (मित्र वाक्य)
- और धर्म का हंका तो सारी दुनिया में जब रहा है और (पीमा झड़कर) और तुम्हारा यह छाछला पैटा उगी धर्म को कठिनाई करने पर तुल गया है । (युने० २६) (संयुक्त वाक्य)
- हाय । मैं जाना था कि बीरों के हाथ में लकर हम अपनी दुखी मन की पुस्तकों से बचलाये और पुत्र मानकर अन्य किताबों पर पैव है वह की न कहा गया । (भारतभा० २३) (संयुक्त वाक्य)

मित्र वाक्य में मुख्य उप वाक्य छोटे तथा अन्य वाक्या उपवाक्य तुलना में अधिकतर बड़े प्रयुक्त हुए हैं, क्योंकि वाक्या उपवाक्यों में विषय का विस्तार हुआ है । जैसे-

- कम रानी से कह दैने कि नबी और बेर तुमको शांत बुझाने चाहता है । ( तैरि० १४ )
- मेरी यही उम्मा थी कि मैं उस बाँडाल को अपनी साथ से का करूँ ।  
( नील० ३२ )
- ऊपर छड़कों का झूठ सोच रहा है वहाँ कारस्ताने में काम करनेवाले छड़कों की कसरतों और मुफ्त ताडीय थी जाती है । ( उल्ट० १२६ )
- मैं तो चाहती हूँ कि नीलम की सफाई पसन्द, सत्य और लोभी बाता की । ( वी० ३४ )
- मैं कैबल इतना कह रहा था कि मुझे तो स्तौति इस बात पर है कि मेरे कारण बारह ही शिल्पी लगे होने से कम गये ।  
( कौणार्क ४४ )
- हाय ! हाय ! माँ तो लौन बहाना करती, क्योंकि वह बात ही पूछती कि तब रात लोड़ी में कहा करती रही ( श्रीचन्द्रा० २७ )

मिम वाक्यों में भी लोका, विशेषण तथा प्रियाविशेषण उपवाक्य प्रायः विशिष्ट स्थलों पर प्रयुक्त हुए हैं ।

लोका उपवाक्य अविकारः कोई बात पूछने में या बताने में बुलवाये गये हैं जैसे -

- तात्या की सवर दी कि हमारा पीछा किसने गया । ( काशी० १३२ )
- तुम्हें पता है कि तारे नगर में नाटक के प्रदर्शन की योजना की चुकी है । ( नाट्य० वि० ६१ )
- मैं सुन बैठा हूँ कि तुम लौग यहाँ से चली जाओ । ( कु० ३६ )
- उन्होंने कहा कि नादिरशाह के मुकाबले में फौज न भेजी जाय ।  
( नास्त० मा० ३६ )
- सेनापति विनिष्ठ ने पूछा है कि समय की गुप्त परिणाम क्या कर रही है ? ( स्कंद० १०३ )
- वह कह रही थी कि लोनीय सत्य ही चुके हैं । ( अमृत० ४७ )
- मेरा विचार है कि मंडीवर-कुमार कुछ साध बैठना चाहते हैं ।  
( अय० १८ )

वर्णनात्मक स्थलों पर प्रायः विशेषण उपवाक्यों को निर्दिष्ट किया है ।

- तुम उस जगमगीनी के साथ व्यंग्य कर रही हो -  
बिचका तीमार तब घुना हो गया होगा ? (तिन्दूर० ४६)
- लालों उस अत्याचारी राजा की कर न देंगे जो कर्म के  
बल से पिता के जीने ही विरासन झीनकर बैठ गया है ।  
( सजात० ५६)
- कलम कुरान की । हम तो कह रहे जो बड़ों बड़ों की हज्जत  
किनाहू देते हैं । ( उलट० २६)
- यह कटोरी धी बिलों की पानी भरकर रता था । (छहरीं ७६)
- मनुष्य उस उमड़े हुए पैर के समान है, जिसमें पानी और काम  
दोनों का वास है । ( वि०क० ३६)
- जिसकी आत्मा कमजोर हो, जिसे छालव, स्वार्थ ने घेर रखा है  
वह इस ककरी से क्या पायेगा ? ( ककरी २३)
- बिसे तुम जाना करती हो, वह सड़ी हुई जपातियाँ और दाढ़  
में तीखी हुई माँसियाँ का पीछ है जो लहारी नलों में बुल गया है ।  
( रस० ५२-५३)
- तुम्हारी बिलार्ड जिसकी बुवि झीन हो गई, जो तुम्हारा घरकारी  
जानकर निर्वासित कर दिया गया है, मैं उसी कणक का पुन  
बाणक्य हूँ जिसकी छिछा फलकुर राजसमा में लिखी गयी, जो  
बंदीगृह में मृत्यु की प्रतीक्षा कर रहा था । (बन्द० १४४)

कार्य व्यापार के वर्णन में क्रियाविशेषण उपवाक्य प्रायः व्यवहृत हुए हैं। यथा-

- जब तक मैं परछू परछू तब तक लीन मान बिता करके बापस  
जा गये थे । ( लूत० ७८)
- राष्ट्रपति मैं जब तक कैदला होगा, तब तक यह कम-लिखा  
कुम्हला चुकी होगी । (रस० ३७)

- जब तक मैं ज़रूर पर रहूँगा तब तक यहाँ काम करने के लिए किसी लायनी का बंदीबस्त करना चाहिए । ( उलट० ३८-३९ )
- जब तुम यहाँ काम कर रहे थे, तभी भी वही झाया तुम्हारे लिए पद मँडरा रही थी । ( उलट० ०३६ )
- तब से दयनीय दुरय वह होता है क्योंकि तब, जब बुढ़ापा खाने के शरीर में पुनर्जाता है । ( बन्ध० ४० )
- तब तो मेरा उपकार होना, क्योंकि हम लंगूठी को देखकर मेरी ही सहायता करेंगे । ( बन्ध० ६६ )
- यही नाम मैंने उसे दिया था क्योंकि उसका कौड़ी नाम मुझे माता ही नहीं था । ( कौणार्क २४ )
- मागव बरमास है, क्योंकि वह हम कुछ कुछ काम करता है । ( बंगूर० ९६ )

कुछ वाक्य ऐसे हैं जो सात तथा स्वतन्त्र वाक्य है परन्तु अपनी निकटवाले वाक्य से संबंधित है ऐसे वाक्यों को संयुक्त कहते हैं तथा गया है । संयुक्त वाक्यों में दो कई प्रकार के संयुक्त वाक्यों को व्यवस्थित किया है ।

कुछ संयुक्त वाक्यों में एक ही काल के वाक्यों को संयुक्त किया है जैसे -

- नर बैठे बन्ध बिस्ताना, न कहीं जाना और न कहीं जाना ।  
( भाततवा ०३२ )
- मैं उनकी सख्तार से डाँता हूँ, वे मेरी बड़ील से डरती है । ( पुर्गा ०३० )
- मछी कौनों का पिठ बल्लाया और समकदारों की रास्ता बताया ।  
( उलट० ५ )
- पूछ और पछीने है तुम्हारे कपड़े नव हो रहे हैं और तुम छिप्टे जा रहे हो हमी । ( बंजी० ४२ )
- बसंत्य पैरों से उड़ी पूछ का पटाटीय कैल नया और उहाँ बल्लाया की पूछ प्रस में मुमुषा की जात्या की तरह छीन हो गई ।  
( प०रा ०२९ )

- बंधु, मैं पुरोहिता हूँ, बाप सन्धाणी है । ( दत्त० ३३)
- जब तू माती है, तब तेरे पीछर की रागिनी होती है और जब रंगिनी है तब जैसे विषाद की प्रस्तावना होती है । ( सन्द० ६७)
- यदि वह बिधि पूर्वक ठे गया तो वह राजा था और जबरदस्ती ठे गया तो वह था राजास । ( वि०७० ४०)

कई बात विरुद्ध कई वाक्यों को संयुक्त वाक्यों में प्रयुक्त किया है इन वाक्यों की लग-लग तरह वाक्यों में रखी पर मकल अनिव्यक्ति नहीं हो सकती । इस कोटि के वाक्यों के उदाहरण प्रस्तुत है ।

- मैं दुस लाले की तैयार हूँ पर माई की की दुली न कर्गा । (भारतमा०५)
- बहुत सोचता हूँ परन्तु कुछ उपाय नहीं सूकता । ( दुर्गा० ७२)
- हाँ मुसलियार देती हमारी बात साजी न बाये, नहीं तो यूँ स्मर पीछ उठे जान्यो । ( उलट० ६९)
- लफच बापस ही नहीं तो कमान सीधे लूंगा । (अंगूर०२)
- पैर । मेरे डेडी का दूधफर बैंगलोर से हुआ है बट स्मॉग बैंगलोर के नहीं है । ( लघु० ३५)
- जब तुम्हारे तन की पड़े ही मोल से लका ही किन्तु उसने तुम्हारे धर्म की तो मोल नहीं लिया । ( उप० १५०)
- राजा जबरन बहुत बह गया है, परन्तु चीट सीमातक नहीं है । (काँही०९०)

किमाक समुच्चयार्थक शब्दों है की संयुक्त वाक्यों की नाटकों में काफी लपनाया गया है, इन वाक्यों की तरह वाक्यों में नहीं रखा जा सकता ।

- बापका बाप्य किया जा रहा है और बाप बुद्धियाँ बना रहे हैं ।  
( क० ४६)
- तीलिया उनका टाक स्टैण्ड पर फड़ा है और कपड़े फर्श पर रखे हैं ।  
(अवी० ३९)
- मेरी उंगली में जिरी में काटा है और नर्दन पर रंगता हुआ निकल गया है ।  
( तिल० ६२)

- देवी फूल माछारें पहिन्ती है और अपने प्रकट हाथ में तलवार भी लिये रहती है । ( कर्त्तवी० ३३)
- क्या देवी-देवताओं के चरित्र दिव्यार्थों और देवताओं की तरह कराये ? ( उलट० ६)
- विदु यह तुम्हारी विनम्रता है या स्वर्ग के अतिरिक्त है तुम विद्वान्ता ही गये हो ? ( लोणावर्ग० ४२)
- आप लोग बहने या उत्तर की तरफ रुकें ? (बकरी ५७)

संयुक्त वाक्यों में उपवाक्य प्रायः संयुक्त व एक वाक्य के हैं । कहीं-कहीं वर्णनात्मक स्थलों इनमें अंतर्भूत है जिसमें आरंभ या अन्त में कई भिन्न वाक्य एक साथ लाये हैं और अंत या प्रारंभ में सरल वाक्य लाये हैं ।

भिन्न तथा संयुक्त वाक्यों में संयोजक शब्दों का भी बहुत महत्वपूर्ण स्थान है । इनके प्रयोग पर वाक्य का अभिप्राय काफी निर्भर रहता है । इनके उचित प्रयोग न होने पर वाक्य में अस्पष्टता का आना है तथा कभी-कभी अस्पष्टता का जाती है । नाटकों में कहीं-कहीं ऐसा प्रयोग मिलता है । यथा -

- तुम्हारी बातों से बाँहूँ गिर रहे हैं परन्तु जबान फूट बीजने की तैय्यार है, बाँहूँ पीछी । ( पास्त० प्र० ८७)
- बीजुबुझाच होता तो मैं तुम्हसे कहती न । ( बीचन्द्रा० १०)

परन्तु के स्थान पर पर अधिक ठीक लग रहा है ।

- उन्हें छिए जाती थी कि ठीकर जा कर गिर पड़ी । (कव० १२६)

कहीं कि के स्थान पर कभी अधिक संगत है ।

- जब तो मैं कहा कि मुझे उन दिनों की याद आ गयी जब मैं लोके के हारी यहाँ आयी थी । ( बीबी० ८७)
- बी कुछ सोच होता तो मैं तुम्हसे कहती न । ( बीचन्द्रा० १०)

उपर्युक्त वाक्यों में सभी व यदि उच्च ठीक लगेंगे ।



कई बार संयोजक शब्दों को व्यर्थ में प्रयुक्त किया है, जिससे वाक्य का प्रभाव कम हो रहा है -

- ज्योंही जति ठगी कि मैं पहुँच गयी उस सुनहली घाटी में जहाँ सन्झानुष का पैला लगा रहता है, जहाँ ज्वानी तितलियों के रूप में उड़ती रहती है ; या उस देवकी में जहाँ सुनहले पंखवाले देवकुमार नीला के पंखवाली लम्पराओं के जगल-जगल, जागे-धीरे मँडराते फिरते हैं, या कम से कम उस स्पेश की राखभा में, जहाँ कछी बाँधे राखकुमारों की परमार है - (अम्ब० ५)

भाटकों में कहीं-कहीं संयोजक शब्द न होने के कारण अस्पष्टता भी आ रही है, यदि इनमें संयोजक शब्द लग जाय तो अभिप्राय स्पष्ट हो जाय ।

- तब अम्बवाली को विरधात है (कि) वह उस लस्सी को लीज लेगी, जिनसे वह मनवान कुछ को पराजित कर दे । (अम्ब० ५०)
- मैं जानता हूँ (कि) मेरा क्या मत है । ( वि० ७७ ६७)
- सीरी गुना (कि) तुम फिर बैठाही गई थी । (अम्ब० २८)
- सीरी ही उसी कहाँ (कि) फिलानी कितने बड़े गुनारु है । (यु० ७५८)
- सीरी तो मैं उसी ताफ-ताफ कह दिया (कि) मेरी जालों में कुछ नहीं काँका जा सकता । (अमृत० ५८)
- मैं मरसुस जाती हूँ ( कि) मेरी स्वयंता हीन की जायगी ।  
( अ० १०३)
- मैं नहीं चाहता (कि) मेरी बहन एक कुछ के गले मड़ दी जाय ।  
( अ० ५६)
- हैं हैं । तुम नजवान हो, (उपनिषद्) किसी लम्पनी के सामने यह बात न कह देना, नहीं तो तुम्हें विवाहित रहना पड़ेगा ।  
(बीष्मार्क २७)
- अब कोई यवा की पीस माँगता है (तो) हम उसी की र देखकर मुँह खोलते हैं । ( मुक्ति० ६५)



उगातार एक संयोजक शब्द के प्रयोग से भाषा में एक व्यंजन आ गई है जो कि सटकती है ।

- ज्योंही ज्यों छी कि मैं पहुँच गई उस गुनहली पाटी में  
जहाँ उन्मयमुक्त का पैदा हुआ रहता है, जहाँ ज्वारी तितलियाँ  
के अप में उड़ती रहती है या उस पैवडोक में जहाँ गुनहले पैवडाले  
देवकुमार नीलम के पंखीवाली अप्याराहों के बगल-बगल, जगने-  
पीड़े मंदराते फिरते हैं ; या कम से कम मंदिर की रावछा  
में जहाँ जलमीवाले राजकुमारों की भरमार है
- + जहाँ नृत्य है, गीत है और है ---- (अन्व० ५)
- इस बगल में जहाँ केवल बहुत नैवटस बेरी और बंटीले पुछाँ,  
पाँगी, काठ-कंठाडों से पूरा आत्मान भरा हो, जहाँ अब  
कुछ बाड़ों क्याहियों, केतों, जमों, अधिकारों में काट और  
बाँध दिया हो, जहाँ नीचे साँप-बिच्छू, दीमक, काङ्ग्रीच से  
एक एक पुष्पी साठी न हो, जहाँ की स्वा में जनाथाउय के  
गीत, मूल प्राँ की बाँध हो, जहाँ के आत्मान में जनाथाउ  
नहीं तो क्या हंस उठेंगे ? (मादा० ५६)

कई बार संयोजक शब्दों की वास्तुति से कवने के लिए संयोजक शब्दों का प्रयोग नहीं  
की किया है, जो कि ठीक से प्रतीत होता है ।

- बाप लोग डामो जो भी नवावो, सरस्वती जो भी नवाजी,  
मंदिर जो भी नवाजी, गणेश जो भी नवाजी, देवी जो भी  
नवाजी, मानवों जो भी नवाजी । (उप० २०६)

उपयुक्त वाक्य में प्रत्येक उपवाक्य पर यह देने के लिए उपयुक्त वाक्य में रखा है,  
अन्वयांतर वाक्य द्वारा भी इसकी अनिवार्यता हो जाती थी ।

कई स्थल पर भिन्न वाक्य व्यवहृत हुए हैं उनकी यदि सार वाक्यों में परिवर्तित किया जाय तो अभिव्यक्ति अधिक सरल हो जाय । जैसे -

- तुम अच्छी तरह जानते हो कि मेरी भविष्य की काला क्या है ?  
(सि० ५५)
- तुमने पाणि-ग्रहण किया और भी बरसात पतनाई । (सप० ३२)
- हमका मतलब कि तुम हो और कुछ करना व्यर्थ है । ( मुजि० ६९)
- मुझे लगता है मेरा पेट बराब है । ( ति० ९३ )
- लेकिन मैं फिर आपसे कहता हूँ कि आप चली जायें । ( यु० ३६)

नाटकों में कहीं-कहीं बहुत उम्मे भिन्न व संयुक्त वाक्य लाये हैं जो नाटकीय दृष्टि से उचित नहीं लगते । यदि इनकी कई वाक्यों में रस दिया जाय तो अभिनय की दृष्टि से संत होना । कुछ ऐसे उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- मैं चाहती हूँ ठण्डे दिनाग से अपने सर्वस्व को कण-कण करी पीड़ितों की सेवा में दाय करना , मैं चाहती हूँ अपने हाथों अपने प्राणाग्रिप पति और पुत्र को मरण की ज्वाला में मर्क कर जीवित रहना और उनके वियोग के एक-एक क्षण की दारुण कष्ट की जाबीब सहना, सही-सही रहना , खेना और काम करना, कहीं पर पत्थर रखकर दुखियों की सेवा करना, अपने कठिने को ऐसा बनाना कि वह पत्थर के नीचे दबा रहने हो की बीरता व समर्थ बलि उठ उठाकर दुनियाँ की उलझने मुलझाता हुआ जीवन के कंटक भय भय पर संता-खेता उलझता खुदता बहे ।  
( रत्ना० ६०)
- प्यारे ! चाहे बत्ती चाहे ठण्डी इन बातों की तो तुम्हारे बिना और गति ही नहीं है, क्योंकि फिर यह कौन हुनेगा कि चाकर ने दूसरा बड़ पी लिया, प्यारे तुम तो ऐसे करुणा के सागर हो कि केवल हमारे एक वाक्य के मानने पर नदी नद पर बँधी है।

तो बाकस के छोटे चूनु फुट भारे में बीन आ है क्योंकि प्यारे हम  
दुसरे पक्षी नहीं हैं कि किसी भाँति प्यास बुझा देने हमारे तो  
है स्वाम धन तुम्ही जलम्ब ही । ( श्रीचन्द्रा० २४ )

- मैं पूरे विश्वास के साथ आपसे कहती हूँ कि जिस दिन मेरे पुनारक  
फिरा श्रीमान प्यारे ठाठ बी ने मेरे बाजार में मेरे गाठ पर खटिर  
गम्पड़ नारा था कि मेरी साड़ी का पल्ला फिर से उतार नया था  
तो ऐसी छड़छड़ की उसी दिन निरवय कर लिया था कि मैं हम  
पुराने दक्खिनी रीति-रिवाजों को अब और नहीं मानूँगी ।  
(यु० ३६)

नाटककारों के वाक्य प्रयोग में कहीं समान ऐसी, तो कहीं  
भिन्न ऐसी मिलती है । मास्तीन्दु हरिश्चन्द्र, ब्रहीनाथ मट्ट और प्रताप नारायण  
मिश्र ने छोटे तथा बड़े दोनों प्रकार के छल वाक्यों की प्रयुक्त किया है, परन्तु  
छन्दे सरल वाक्य अपेक्षाकृत अधिक हैं । संयुक्त तथा मिश्र वाक्य भी काफी प्रयुक्त  
हुए हैं । इन नाटकों में दो-तीन उपवाक्य वाले मिश्र तथा संयुक्त वाक्य अधिकतर  
जाये हैं। कहीं-कहीं वाक्य इतने छन्दे की हो गये हैं कि वे नाट्य विद्वान्त की  
दृष्टि से वर्जित लगते हैं । संयोजक शब्दों में तैसा उपवाक्यों में कि संयोजक शब्द  
कभी ने अधिकतर तैसा है विशेषण उपवाक्यों को, जिसे, जिसमें, जिसने तथा  
प्रियाविशेषण उपवाक्य में क्योंकि जब-तक, जब-तक, तब-तक मैसी, मैसी  
तथा संयुक्त वाक्य में और या जो इन नाटककारों ने अधिकतर तैसा है । मास्तीन्दु  
की श्रीचन्द्रावती तथा मास्तबुद्धि में छन्दे वाक्यों की अधिक तैसा है ।

प्रताप के नाटकों में छोटे तथा बड़े दोनों प्रकार के छल वाक्यों  
की स्थान मिला है । मिश्र वाक्यों में इन्होंने तैसा उपवाक्य की तुलना में विशेषण  
तथा प्रियाविशेषण उपवाक्य अधिक रखे हैं । दो तीन उपवाक्यों वाले मिश्रवाक्य  
अधिक हैं कहीं-कहीं ४-५ उपवाक्य भी एक साथ जाये हैं । संयुक्त वाक्य में अधिकतर  
दो साधारण वाक्यों वाले वाक्य हैं । संयोजक शब्दों में कि तैसा उपवाक्यों में  
मुख्यतः जाया है । विशेषण तथा प्रियाविशेषण उपवाक्यों में को, जिसे, जिसे,

विशेषी तथा जब तक क्योंकि, इसलिए, लेकिन, संयोजकों की अधिकता है । संयुक्त वाक्य में परन्तु, नहीं तो या और परन्तु, किन्तु प्रयुक्त हुए हैं ।

जी०पी० शिवास्वय के नाटक 'उलट कैर' में छन्दे साधारण वाक्य अधिक है । मित्र तथा संयुक्त वाक्य भी प्रयुक्त हुए । मित्र वाक्यों में विशेषण तथा क्रियाविशेषण उपवाक्य अधिक है । दो-तीन उपवाक्य संयुक्त वाक्य अधिकतर दो साधारण वाक्यों से बने हैं । कुछ गिने-बुने स्थलों पर वाक्य दीर्घ हो गये हैं जो नाटकीय दृष्टि से उचित है । संयोजक शब्दों में जो, जहाँ जिस, जब, तब, जब तक, तब तक, जितना, उतना, क्योंकि और नहीं तो या अधिकतर आये हैं ।

उपस्थापक मट्ट ने छल वाक्यों छन्दे वाक्यों की अधिक उपनामा है । मित्र वाक्यों में विशेषण उपवाक्य अधिक आये हैं । संयुक्त वाक्यों ने चार साधारण वाक्य तक के वाक्य आये हैं । मित्र वाक्य में जो, विशेष, जिसमें, जहाँ, क्योंकि, यदि, तो, संयुक्त वाक्य में परन्तु, किन्तु और नहीं तो प्रायः आये हैं । रामकृष्ण केनीपुरी ने अवसरानुसृत छोटे तथा बड़े छल वाक्यों की पुनरा है । मित्र वाक्यों में विशेषण तथा क्रियाविशेषण उपवाक्य अधिक हैं । संयुक्त वाक्यों में छल वाक्यों से की संयुक्त वाक्य अधिक है । संयोजक शब्दों के प्रयोग में कहीं-कहीं एककता का गयी है, संयोजक शब्दों की बहुत से स्थलों पर नहीं की प्रयुक्त किया है । जो, जिसकी, जिसमें, जिसने, क्योंकि इसलिए, जहाँ, वहाँ, अगर, तो, और, लेकिन, या संयोजक शब्द अधिकतर आये हैं । वाक्य कहीं-कहीं काफी छन्दे की हो गये हैं जो नाटकीय दृष्टि से अनुपयुक्त है ।

कुछ नाटककारों ने छल वाक्यों की प्रमानता की है जिसमें जनवीर चन्द्र माथुर, गीविन्द बल्लभ पन्त तथा मोहन राकेश, हत्यका हिन्सा, विष्णु कुमार अग्रवाल, उषी नारायण ठाठ, मणि मयूर, मुझाराबाब सर्वेश्वर दयाल शर्मा तथा विष्णु प्रसाद हैं ।

मिश्र वाक्यों में भी वे नाटककार ने उम्मे वाक्यों के पक्ष में नहीं हैं। प्रायः एक ही उपवाक्य वाले मिश्र वाक्य इनमें जाये हैं तथा किञ्चन उपवाक्य अधिक है। संयुक्त वाक्यों में भी दो तीन उपवाक्य वाले वाक्य हैं। उनकी नारायण ठाठ तथा सत्यजित सिन्हा के नाटकों में कुछ स्थलों वाक्य में दीर्घता आ गयी है। उनकी नारायण ठाठ के नाटक में तो संयोजक शब्दों की एकतापता भी आ गयी है जो कुछ उचित नहीं लगती। इन नाटकों में संयोजक शब्द सामान्य बोलचाल वाले कि जो, जिस, जिनमें, जब, तब, जहाँ, तहाँ, किन्तु, परन्तु, लेकिन, नहीं तो और आदि जाये हैं।

इन नाटककारों की तुलना में हरिकृष्ण प्रेमी के नाटकों में उम्मे तथा मिश्र वाक्यों की अधिकता है। कहीं-कहीं मिश्र व संयुक्त वाक्य काफी उम्मे हो गये हैं उनको संछिन्न करने कई वाक्यों में भी रखा जा सकता है। सरल वाक्य अधिकतर उम्मे हैं। कहीं-कहीं एकतापता से बचने के लिए संयोजक शब्दों की महत्त्व नहीं भी दिया है। संयोजक शब्दों में साधारण शब्दों का प्रयोग किया है।

उनकी तुलना में बरक जी व मुंदाक ठाठ तथा उनकी नारायण मिश्र ने सरल वाक्यों की अधिक महत्त्व दिया है। इन नाटककारों ने छोटे व बड़े दोनों प्रकार के वाक्यों की महत्त्व दिया है। इन नाटककारों ने उम्मे मिश्र वाक्यों की कम रखा है, परन्तु उम्मे वाक्यों से उनके वाक्य बहुत भी नहीं हैं। उनकी नारायण मिश्र के नाटक में बरक तथा कर्मा जी के नाटकों की तुलना में कुछ अधिक उम्मे वाक्य जाये हैं। मिश्र जी ने संयोजक शब्दों को कहीं-कहीं महत्त्व नहीं दिया है। संयुक्त वाक्यों में दो तीन वाक्यवाले संयुक्त वाक्य अधिकतर जाये हैं। संयुक्त वाक्यों में भी कहीं-कहीं संयोजक शब्द नहीं प्रयुक्त किए हैं। उनकी नारायण मिश्र के नाटकों में कुछ स्थलों पर संयोजक शब्द के न होने से अस्पष्टता भी आ गयी है। संयोजक शब्दों में जिसके, जिसकी, जो, जिनको, जिनकी, जब, तब, क्योंकि, यदि, तो, जब तक, तब तक, और नहीं तो, परन्तु, किन्तु, शब्द जाये हैं।

अन्य आधुनिक नाटककारों की तुलना में सुरेन्द्र कर्मा ने सरल वाक्यों को कुछ कम अपनाया है। इनके नाटकों में मिश्र तथा संयुक्त वाक्य अधिक हैं।

कहीं-कहीं मिल वाक्य दीर्घ भी हो गये हैं । मिल वाक्य स्वतंत्र रूप में तथा संयुक्त वाक्यों दोनों के साथ जाये हैं । विशेषण तथा क्रियाविशेषण वाक्यों की अपेक्षा है । संयुक्त की दीर्घता भी कहीं-कहीं अंगित कम रही है । संयोजक शब्दों में कि जो, जिनका, जहाँ, वहाँ, जब, तब, इसलिए, और या, वन्यता, ऐक्य शब्द प्रायः जाये हैं ।

पाँचवाँ अध्याय

कथन रैली

### कहावत प्रयोग

इ व परम्परागत उक्तियों की जनसाधारण द्वारा विशिष्ट अर्थ में प्रयुक्त होती है, वे कहावत या लोकोक्ति कहलाती हैं। ये जनसाधारण के अनुभवों - कार्य-व्यापारों पर आधारित होती हैं। कहावतों के अंतर में कोई विशेष घटना या तत्त्वपूर्ण विचार निहित रहता है। कथन में सीधाप्यता छाने का जोखा गुण इनमें होता है।

नाटकों में कहावतों को विभिन्न उक्तियों में व्यवस्थित किया है। कहीं किसी बात पर बैठ देने, उसकी पुष्टि एवं समर्थन व स्पष्टन के लिए कहावतों की महत्व दिया है।

- जन्म का जीवन की कोई जीवन है कुंए के मैदक की तरह जमीनी की संसार में मस्त। (स्वर्ग० ७५)
- परसी पाठी पर छात मारना वही की कही हैं। (उलट० १७)
- बाह। यह सूख रही, मान न मान मैं तेरा मेहमान। बी नहीं, मैं आपकी कोई भी सहायता नहीं कर सकता। (युग० ७)
- शरणार्थी उन्हें बसठवाना चाहते हैं और डी०एम० उनकी तरकीब करवाना। एक तीर से दो ठिकार हो जायें। (जंगी० १२०)
- हाथ में किछ से कहती हूँ। कोई पुनर्वाता है। कंठ में मोर गाया किछने देखा। (वीचन्द्रा० ३८)
- तुम क्या जानो, जानी के दाँत दिखाने के और, जानने के और होती हैं। (वि०३० ६०)
- बी मैदुआ। तिलियानी बिल्ली का नौबेवाही कहावत नहीं जानो? मसाराणा की केना पर तो बस कहता नहीं। (रसा०५८)

कथन में सीधाप्यता छाने के लिए भी कहावतें व्यवहृत हुई हैं, जिनमें चौड़े अर्थों में बड़ा करी मरा है। उदाहरण -

- निश्चित - मेरी और पूर पूर। (उप० २५)



- कपड़े की माँ कब तक तैर मनाएगी ? ( रत्ना० १०६)
- न काम के न काज के, बड़ाई हैर बनाज के । ( बंजी० ५६)
- मान सन्मति उदाण - ( मुक्ति० ६०)
- एक हजार और ही बीमार । ( उलट० ३८)
- अपना मन बंगा, कछोती में गंगा । ( ककरी १६)
- हैर की एवा तैर है एवा बने रहना बाँझ ( पुर्गा० ८३)
- छोटा मुँह बड़ी बात जल्दी नहीं होती ( भारत० प्र० १५)
- एक ही छे के बट्टे-बट्टे हो । ( रा० ६०)

पात्रों के वर्णानुसार भी कथावर्तों में चिन्मत्ता की नाटककारों ने रखा है । ग्रामीण अशिक्षित या निम्न कोटि के पात्रों में कथावर्तों का अधिक प्रयोग करवाया है तथा उनके रूप में भी और रखा है । इन पात्रों की कथावर्तों में ग्रामीण भाषा की काम है । जैसे -

- पौड़ी के कुँदुर तब न घर के मल न पाट के मल । ( उलट० १३९)
- उठने पकरी माँ सार्ह तउने माँ बंद करी ? ( उलट० ६९)
- मानो तो देवता नहीं पावर । ( ककरी० ३५)
- मेरी पिय मोहि बात न पूरे तक होहागिन नाम ( बीचन्द्रा० ४६)
- वह बूढ़ तब बनी बराता । ( बीचन्द्रा० ३६)

शिक्षित व उच्च वर्ग के पात्रों ने कथावर्तों का कुछ कम प्रयोग किया है व उनकी कथावर्तें लड़ी बोली में है, चिन्मत्ता कमिप्राय अधिकतर स्पष्ट रहते हैं ।

- लखार की लखार काट लकती है । ( उपय ३४)
- जिसकी मगवान बवाता है उसे तीन मार लकता है ( लौटन० ५९)
- मान सन्मति उदाण ( मुक्ति० ६०)
- छोटा मुँह बड़ी बात जल्दी नहीं होती ( भारत० प्र० १५)
- दिवाराँ के भी काम होती हैं । ( मुने० १४)
- बूढ़ तो पाट किनारे का बूढ़ा होता है ( जय० ५६)
- एक तीर है दो ठिकार हो जाती । ( बंजी० १३०)

कई बार ऐसी कहावतें व्यवहृत हुई हैं, जिनका सम्बन्ध किसी कथा साहित्य या प्रयोग से है ।

- जिस जिनसे मैं बमड़ी बड़ी जाय, पर बमड़ी न जाय बाड़ी कहावत बनार्ह, वर कमूर्ख था । ( रसा० ६)
- कुंठ की दुम ली बरस नही मैं रही बाने पर भी टेढ़ी की टेढ़ी बनी रहती है । ( रसा० ८५)
- जीरे नारी चपेट राजा, टक है माजी टक हैर साजा ।  
(जीर० १२)
- नख पड़ने पर नदहे की भी बाल कहना पड़ता है । (उलट० १२)
- पानी में रखकर मगर है और कब तक ? ( दुर्गा० १७-१८)
- अपना मन बना, कटाती में गंगा । ( ककरी १६)
- जिस हाथ पर लड़े हो, उषी को काटना । ( दुर्गा० १६).
- ककरा जान है गया लानेवाले को स्वाद न मिठा । (श्रीचन्द्रा० ३७)

कुछ ऐसी कहावतों की भी महत्त्व दिया है, जो वास्तव में सत्य उक्तियाँ हैं, परन्तु उनका प्रयोग कहावतों की भाँति होता है ।

- छारिये न चिम्यत बिछारिए न राय नाम ( कर्ती० ६६८)
- मल्ल मल्लूर है, जवानी बार बड़ी की ( रस० ३७)
- छापी है दाँत दिखाने के लीर, लीर लाने के लीर होते हैं ।  
( वि० ३० ६७)
- मगर कलम कुरान की । छीपे ऊगली भी नहीं निकलता । (उलट० २७)
- एक म्यान में दो तलवारें नहीं रह सकती ( दुर्गा० १३२)
- एक हाथ से ताडी नहीं बजती ( दुर्गा० ३६)
- टाट का पैर टाट ही में ऊगता है । (मात० प्र० १५)
- छाडी मारवे ली पानी धीरीं हूँ बुवा होकरी (श्रीचन्द्रा० ३६-३७)
- एक ही छत में न सब जान एक-ठा होते हैं, न एक बाडी में सब जाना एक था । ( ककरी ३६)
- एक बिम्बगी लजार नैजामत ( मात० ७२४)

कुछ कथाकारों का प्रयोग ऐसी स्थलों या हुआ है, जहाँ व्यंग्य भाव है। ऐसी स्थिति में कथाकारों व्यंग्योक्तियाँ ही नहीं हैं। इस कोटि की कथाकारों नाटकों में काफ़ी व्यवृत्त हुई है।- वग -

- स्त्री स्त्री के हाथ बटेर एक बर्फ़े उन गया । ( उलट० ६८)
- घुरत न शक़्त भादु में है निकला ( वि००० ६५)
- बाप न मारी भैठकी बेटा तीरन्दाज । ( रस० ५०)
- नाच न जाने जगल टेंडा । ( रस० ५६)
- रस्ती जत गई और ऐतन न गई । ( उलट० ७६)
- कुशा भी लफ़े दरवाजे पर रैर होता है । ( उलट० २६)
- यह तो बही हुआ कि पड़े फाँसी और कैसै रैर । (उलट० ८६)
- कहर की भाँ फव तक रैर फनाली ? ( रसा० १०६)
- टाट का कैसै टाट ही में लक़ता है । ( मात्त० प्र० १५)
- न काम के न काज के, लड़ाई रैर ज्ञान के । (जंजी० ५६)
- छाती के मूँ बाताँ है नहीं माना करती । ( डुई० २७)
- एक पने है भादु फाँडेने । ( मात्त० पा० २६)
- पुराने ख्याल पर नया रंग । ( गंगूर०१२)
- डोछ गंवार कुछ फलु नारी, ये सब ताड़न के बधिकारी ।  
( मुक्ति०१२२)

कई बार नाटककारों ने अपने अनुभवों तथा मुकियानुसार नई कथाकारों की भी मदद है। इन कथाकारों की संख्या बतलाना है।

- किवाड़े के काम प्रत्येक स्थितियों के होते हैं । (बन्द० ५६)
- बीटो की पंख लगाकर बाज के साथ उड़ना चाहती है ।  
( ज्ञात० ५६)
- फूट के घर में जलते हुए लौक्यों की फूटा रहना है । (दुर्गा०६६)
- बिलके पास नाया, बी मीठी का बाया । (बकरी०४९)
- कहीं-कहीं दीपावली की दीज ही जाता है । (दश० १२)

- हर तीरथ भाँस को तैयारने का एक इन्तजाम है । (अमृत० ६५)
- पत्थर जो झकझकी तो पिरवदीं प्राप्त होगी, उधरे टकरावों  
तो भाषा फूटेगा । (स्वर्ग० ५६)

कहीं-कहीं कथावर्ती को तीरुकर या उनका रूप बदलकर भी व्यवस्थित किया है, इस प्रकार के प्रयोग से कथावर्ती का सौन्दर्य नष्ट होने के साथ-साथ उनका प्रभाव भी कम हो रहा है । जी -

- मैं अब खु का उन उँठीतो के यहाँ किवाच नहीं जाना चाहती,  
जिनके न घर है न पाट , (स्वर्ग० ७६)

इस प्रकार कथावर्ती का प्रयोग भी नाटककारों ने अपने-अपने ढंग से किया है । भारतीय युग के नाटककारों में कथावर्ती के प्रति अधिक रुचि दिखाई देती है । भारतीयों की के नाटकों में कथावर्ती का काफी प्रयोग हुआ है । इनकी कथावर्ती अधिकतर देख-बुझ युक्त या ग्रामीण है । भाषा के सौन्दर्य की दृष्टि के लिए 'बीचन्द्रावली' में कथावर्ती का अधिक प्रयोग किया गया है । प्रताप नारायण मिश्र ने भी 'पासादुर्बला' में अपना प्रयोग किया है परन्तु भारतीयों की के नाटकों से कम कथावर्ती उनके नाटक में प्रयुक्त हुई है । इन दोनों की तुलना में कलनाथ मट्ट की रचना 'दुर्गावली' तथा बी०पी०बी०वास्तव के नाटक 'ऊठ फेर' में कथावर्ती की भरमार है । बी०पी०बी०वास्तव ने तो अधिकतर ग्रामीण कथावर्ती का प्रयोग किया है क्योंकि उनके नाटक के पात्र अधिकतर ग्रामीण तथा निम्न वर्ग के हैं, इनकी कहानियाँ व्यासक है कहीं-कहीं कथावर्ती छिड़त व परिवर्तित भी हो गई है । इन नाटकों की तुलना में प्रताप ने कथावर्ती का न के बराबर प्रयोग किया है उन्होंने भाषा को कथावर्ती से उबारने की ओर ध्यान ही नहीं दिया है । एक ही स्थल पर भी कथन कथावर्ती से प्रतीत होती है वे नाटककार की स्वयं की रचना है ।

सिद्धिपाल प्रेमी के नाटकों 'रत्नावन' समय में कथावर्ती का काफी प्रयोग हुआ है उसमें भी रत्ना वन्यन में अधिक प्रयुक्त हुई है ।

हरक की कृतियों में कथावर्ती बाईं तो है परन्तु बहुत नहीं है विदर्भ स्वर्ग की कलक में 'लंबी दीदी' तथा 'कव पराक्य' की तुलना में कम है

इनकी रचनाओं में कोई नई व स्वयं निर्मित कथाकत नहीं दुष्टिणीवर होती है ।  
 कोई-कोई कथाका छम्बी भी हो गई है जैसे स्वयं की कलक में पत्थर की छमकावती  
 तो मिट्टी की प्राप्ति होगी, उसी छमकावती तो माया फूटना<sup>१</sup> । उसी नारायण  
 मिश्र की रचनाओं में मुक्ति का रहस्य व धिन्दुर की छोटी<sup>२</sup> में वरक की है  
 नाटकों की कथावर्ती है भी कम कथाकत प्रयुक्त हुई है । गिने-गुने स्थलों पर बोली  
 गई है । कथावर्ती में कोई नयापन नहीं है । गोविन्द बल्लभ पन्ना ने भी लंगूर  
 की छोट<sup>३</sup> में इसी भावा में कथावर्ती की रखा है । इन नाटकों की तुलना में बुधावन  
 छोट का<sup>४</sup> में कर्त्तवी की रानी<sup>५</sup> में कथावर्ती के प्रयोग में अधिक रुचि दिखाई है ।  
 इनकी कथावर्ती अधिकतर जीवपूर्ण जगत् पर प्रयुक्त होनेवाली है ।

कथावर्ती के प्रयोग में आधुनिक नाटकों में धीरे-धीरे उत्पत्ता जा  
 रही है । जगदीश चन्द्र माथुर के ही नाटकों में कथावर्ती का प्रभाव है उनके तीनों  
 नाटकों के "वठारथ नन्दन", "कीर्णार्थ" व "पछा राधा" में गिने गुने स्थलों पर  
 कथावर्ती आई है । इनकी तुलना में वे अव्यक्त मट्ट ने "विद्रोहिणी बम्बा" में कुछ  
 अधिक कथावर्ती का चयन किया है । "बम्बपाठी" में भी रामकृष्ण बैनीपुरी ने  
 कुछ कथावर्ती की अधिक महत्त्व नहीं दिया है । सर्वेश्वर दयाल बल्लभ की कृति  
 "करी" में कुछ कथावर्ती मिलती है । ये कथावर्ती अधिकतर ग्रामीण पात्रों द्वारा  
 बोली गई है । कथावर्ती कहीं-कहीं छम्बी भी हो गई है तथा कहीं-कहीं उनकी छम्ब  
 विषय भी हो गया है । आधुनिक नाटकों में मणिमकुंजर की रचना रत मय<sup>६</sup>  
 में कथावर्ती की प्रभाव है । इनकी कथावर्ती है पात्रों में तीव्र बुद्धि हुई है ।  
 अधिकतर व्यंग्यात्मक कथावर्ती है । उत्पन्न मिश्र ने भी लंगूर पुन<sup>७</sup> में एक-दो  
 स्थल पर ऐसी कथन बोले हैं जो कथाकत होते प्रतीत होते हैं । "छोटन" में विष्णुमहारा  
 प्रभात ने ३-४ कथावर्ती का प्रयोग किया है । "गुने-गुने जगत्" में भी ३,४ स्थलों  
 पर कथावर्ती बोली गई है । यही स्थिति उसी नारायण छोट के माया कैवट<sup>८</sup>  
 में कथावर्ती की है । मीरन राकेश की कृतियाँ "लाजाह का एक दिन", "छरों  
 -----

के रावईयें तथा जाये कपूरी और मुझाराकाय के तिछवट्टा नाटक में उनकी स्तान नहीं मिला है ।

इस प्रकार कथाकारों के प्रयोग में भी नाटककारों की उम-उम दृष्टियाँ मिलती हैं जो कि उनकी ऐसी-सी भिन्नता की स्पष्ट करती हैं ।

### शुक्तियाँ

~~कथाकारों के प्रयोग में भी नाटककारों की उम-उम दृष्टियाँ मिलती हैं जो कि उनकी ऐसी-सी भिन्नता की स्पष्ट करती हैं ।~~

शुक्तियाँ भावाभिव्यक्ति का एक माध्यम हैं । नाटकों में नाटककारों ने जीवन के छारवट्टा हथ्यों तथा अपनी जीवनानुभवों की शुक्ति रूप में प्रकट किया है । शुक्तियाँ के प्रयोग में भी भिन्नता के दर्शन होते हैं, क्योंकि प्रत्येक नाटककार के अपनी उम-उम अनुभव तथा विचार हैं ।

नाटकों में शुक्तियाँ का प्रयोग विभिन्न स्थितियों में हुआ है, कई बार बात का समाहार करने के लिए सभी युग में और सभी वस्तु में शुक्ति प्रयोग किया है । ये शुक्तियाँ अधिकांशतः सत्यरूप पात्रों द्वारा सुलवायी गई हैं ।

- राजन, सतार मर के उम्झवों की मूछ व्यंग्य है । हृदय में कितना दुःखता है, उतनी कटार नहीं । वाक्यार्थ विरचने की पद्धति सीधी है । ( अन्तर ३० )

- जय ! सतार मर की नीति और रिवाज का जय मैं यही समझता हूँ कि आत्म-सन्मान के लिए मर-मिटना ही विश्व जीवन है ।  
तिरुण मेरा आत्मीय है मित्र है, उल्ला मान मेरा ही मान है ।

( पन्ना ५० )

- बरस ! कर्तव्य का पालन करते जाओ, कल्याण होना । कर्तव्य और आनन्द का एकत्व होना ही ज्ञान की पाना है । ( वि० ४३ )



- हर दिव्य वायु नाणिक होती है, राक्षसी । फूँओं की मुक्तान, बपटा की कम, हन्त्रपुत्र की रीतिनियाँ और जीव की कमकाष्ट सब नाणिक है । (अन्य० ८८)
- + + साधु का नाम ही जीवन है । साधु ही शक्ति है । पूणों को पराजित कर साधु योद्धा मय के साधार का घर है । (अन्य० १३६)
- उदात्त - + + हुन पाटी ऊँची, ये नडी-उगी होती और हैदु साधु की फली पकते हैं । यह भारत इन ती परीक्षार के लिए बना किया है न ? अब साधु स्वर्ग के स्वर्ग ज्ञान में पारंगत, तब इस सब का उपयोग तो मैं ही करूँगा न । परीक्षाराय सता विभूतः । (रत्ना० ४३)
- + + + यह जो कुछ तुम्हें पैदाइ में दिसाई है रहा है, सब धुमार और पुनर्निर्माण - इन पर सत्तादार तो मेरे हैं, पर उन्हें जिसने बाढा प्रेरणा का साधु धुमारों ही का है ।  
रानी - महान साधार ज्यों ज्यों का अब नाम नहीं दिया करती ।  
 (अन्य० २५)
- चित्त बुद्धि का विरोध योग है और यही ज्ञानन्द है । जो चाहती ही वह न पाती --- ज्ञानन्द तुम्हारा है और तुम ही ज्ञानन्द है ।  
 (विन्दुर० ७५)

विषयानुसार सरल व कठिन शक्तियों का व्यवहार हुआ है । मूल तथा गंभीर विषयों पर बर्बाद करती हुए तथा महान उच्च वर्ग के व्यक्तियों द्वारा बोली गई शक्तियों में कठिनाई है व सामान्य विषय पर बोली गई या सामान्य पात्र द्वारा व्यवहार में आई गई शक्तियों में प्रायः सरलता है । वे हैं -

### कठिन शक्तियाँ

- बुद्धि यदि तो स्वेन निर्दिष्ट रहती है । (अन्य० ३०)
- जीवन की सारी क्रियाओं का जन्म केवल ज्ञान विज्ञान में है ।  
 (अन्य० ३६)
- महत्वाकांक्षा का पीछी निम्नता ही पीछी में रहता है । (अन्य० ६९)

- कूठ का बर्हिर्ग पुन्वर होता है । ( युव० ३८)
- ठर दिव्य वस्तु दार्णिक होती है । ( वन्द्य० ८८)

### छठ पुक्तियाँ

- लाचारहीन को वैद भी पवित्र नहीं का सकती । ( रा० ७०)
- कूठ बीजने से कूठ लालीवाला ज्यादा पायी होता है । (वक्र० ३४)
- मित्रता पिछ है होती है - क्लान है नहीं । ( मुक्ति० ११६)
- मित्र की लक्ष्यता करना मित्र का गर्व है । ( दुर्गा० ६२)

कुछ नाटककारों ने अपने जीवनानुभवों के आधार पर पुक्तियों का निर्माण किया है जैसे -

- क्षीमाय और दुर्माय मुख्य की दुर्बलता के नाम हैं । (युव० ३८)
- कृतज्ञता का धर्म अभीष्ट है । (वन्द्य० ८६)
- जन्म और मृत्यु लक्ष्मी की माता के मन के हैं । ( दुर्गा० १२४)
- लभिमता धृष्टि है और वैद विचार का करना है । (वि० ७४०)
- किय का फल लीला ही बीज है मरत और एक है लना होता है ।  
(वन्द्य० ८७)
- साहित्य और कला ही अमृत फल है । (उपम० ४३)
- उन्मादमयता लामदान की उन्माद है बड़ी बीज है । (रक्षा० २८)
- धर्म मुख्य रूपी जानवर के छिद एक लाम है । (परा० ४५१)
- लक्ष्य पाछन करते हुए मरना जीवन का दूसरा नाम है (मार्गी० ७६८)

कुछ नाटककारों ने परंपरागत पुक्तियों का व्यवहार किया है जैसे -

- पुन्वरता पुन्वरता के छिद है । (पादा० ६)
- मानव जीवन तो दार्णिक है । ( वैत० ३२)
- उन्मीद पर पुक्तियाँ कायम है । ( अमृत० १०४)
- दास्ता जीवन में सब से बड़ा अभिप्राय है । (वि० ७४०)
- बड़ी की छोड़ बेड़ी से मुक्त न मोड़ ( उलट० १३५)



- मित्र की सहायता करना मित्र का धर्म है । ( दुर्गा० ६२)
- फूट में काँटा, वैसी ही पुत के साथ दुस उगा हुआ है । (दुर्गा० २३०)
- शीला माननीय कर्म्य नहीं है वह राक्षसी वृत्ति है । (अम्ब० ७५)
- मनुष्य का कर्म्य काम करना है, उससे फल की इच्छा करना नहीं ।  
(अम्ब० १४७)
- सत्य तीक्ष्ण होता ही है । ( सिन्धूर० ३६)
- जाचारहीन की वेद भी पकित नहीं कर सकते । (रस० ७०)
- फूट बीजने से फूट घटने वाला ज्यादा मापी जाता है । (बकरी० ३४)
- शरण में लाने हुए का पालन करना हमारा धर्म है । (काशी० ७६)

कहीं-कहीं वृत्तियों का आकार बड़ा ही गया है, तो वे उपदेष्टा या मार्गण का ध्य है रही है किसी उनका प्रभाव कम होने के साथ-साथ ही नित्य भी कम हो रहा है ।

- जो दूसरों के लिए गड़दे खोदता है उसी लिए खुंटा पकिते ही है तैयार रहता है । ( उष्ट० ५६)
- चिन्मयी की सार्थकता मन्माना बीना या छन्वी जायु पाया नहीं है । चिन्मयी की सार्थकता है, किसी बड़े काम के लिए उत्तरा कर दिया जाना । ( अम्ब० २६)
- ज्ञान और विवेक के प्रकाश में मीना हुआ मीन तप है, मुक्ति की प्रप्त होड़ी है, कर्म काया की मुक्त करने के लिए जन्म प्रवेश है ।  
(सपथ ३)
- दोस्ती पुत के दिनों में गले में हाथ डालकर होने के लिए ही नहीं है, विपत्ति के समय एक दूसरे के दुःख को अपने अपने समय के लिए भी है ।  
( रसा० २१)
- मनुष्य मनुष्य है । धर्म मत और जाति बरत जाने से वह नहीं बरत जाता कुछ, जाति और समाज के मय से मुक्ति का डोंग करना मनुष्य और मनुष्यता का परीक्षक अपमान है । ( युगे० ६३)

- जीका -काल में भिन्न भिन्न मार्गों की परीक्षा करते हुए जो ठहरेता हुआ रहता है वह दूसरों को लाभ ही पहुंचाता है । यह कष्टदायक तो है, परन्तु निष्कल नहीं । ( चन्द्र ५२ )

‘ राय गंधर्व ’ में सुकियाँ किसी उत्कर्षित या महान व्यक्ति से न जुड़ाकर ऐसी व्यक्तियों से जुड़ायी है जिनके लिए वे उपयुक्त नहीं हैं ।

सुकियों के प्रयोग में श्री नाट्यकारों के लग-लग दृष्टिकोण हैं । कुछ नाट्यकारों ने सुकियों को काफी महत्व दिया जिनमें जयका प्रसाद , बड़ीनाथ मट्ट, रामबुद्धा बैनीपुरी तथा हरिकृष्ण प्रेमी हैं । इन नाट्यकारों में जयका प्रसाद की सुकियाँ अपना कम महत्व रखती हैं , उनकी सुकियाँ स्वानुभव के आधार पर रखी हुई तथा गंभीर हैं । अविकलितः सुकियाँ छोटी हैं तथा नया फल लिए हुए हैं । बड़ीनाथ मट्ट ने भी सुकियों को महत्व दिया है, परन्तु उनकी सुकियाँ अधिकतर, परंपरागत तथा पितृ पिटी हैं । उनकी सुकियाँ प्रायः छोटे काकार की हैं । रामबुद्धा बैनीपुरी ने स्वरचित तथा परंपरागत दोनों प्रकार की सुकियाँ अपने नाटक में स्थान दिया है । उनकी सुकियों की भाषा तो सरल है, परन्तु कर्षणशील है । सुकियों के प्रयोग में प्रेमी जी की रुचि कम नहीं रही है । उन्होंने सरल व जटिल दोनों प्रकार की सुकियों को प्रयोग देते हुए व्यवस्थित किया है । परन्तु कहीं-कहीं उनकी सुकियाँ लम्बी होने के कारण उपदेश का रूप भी ले लेती हैं । स्वनिर्मित तथा परंपरागत दोनों कोटि की सुकियों को नाटक में रखा है । कुछ नाट्यकारों ने सुकियों की धारणा नहीं की है, तो उन्हें नाटक की लक्ष्यता भी नहीं रखा है । इन नाट्यकारों में जयदीप चन्द्र माधुर, उपेन्द्र नाथ बरक, लक्ष्मी नारायण मिश्र तथा मणि मनुकर , मातीन्दु हरिचन्द्र, बुद्धाका ठाक कर्मा हैं । जयदीप चन्द्र माधुर ने स्वरचित-सुकियों को मुख्यतः रखा है । उनकी सुकियाँ जीवित्वापूर्ण हैं । इनकी पछा राधा नाटक की तुलना में बलराम नन्दन तथा कौणार्क में उनकी उत्कृष्टता है । उनकी सुकियाँ कहीं-कहीं लम्बी भी हो गयी हैं, जो सुकिक प्रभाव को कम कर रही हैं ।

बरक जी की कृति ‘ जय पराजय ’ में उनकी अन्य नाटकों की

सुटना में कुछ अधिक सुक्तियाँ हैं । ये गारु सुक्तियों के व्यवहार के पक्ष में हैं । परंपरागत सुक्तियाँ ही इनके नाटकों में व्यवहृत हुई हैं । उन्नी नारायण भिन्न की सुक्तियों में भी कोई नवीनता नहीं है । मणि मयूकर ने भी गारु व परंपरागत सुक्तियों को महत्व दिया है । पारसोन्दु जी ने भी सुक्तियों को कम महत्व दिया है इनकी सुक्तियाँ कहीं-कहीं दोहा रूप में भी प्रयुक्त हुई हैं जो सुक्ति न बनाकर उपदेश लग रही हैं ।

- तीन पाप की मूल है, तीन पिटाक्त मान ।

तीन कमी नहीं कीजिए, यामें नरक निदान ॥ (खीर० ६)

मुदाकन छाठ वर्मा ने कुछ स्थलों पर सुक्तियों का प्रयोग किया है ये सुक्तियाँ गारु व परंपरागत हैं । एक-दो सुक्तियाँ उनकी अपनी रचना हैं । खीरवर मयाल सक्तीना, उन्नी नारायण छाठ, विष्णु प्रसाकर, गोविन्द बल्लभ पंत, सत्यजित सिन्हा तथा मोहन राकेश ने निनी चुनी सुक्तियाँ प्रयुक्त की हैं ।

मुझारादास तथा विपिन कुमार ब्रजवाह ने सुक्तियों की आवश्यकता ही नहीं समझी है ।

### नाटकीय स्थिति के कथन

नाटकों में कुछ ऐसी कथन प्रयुक्त हुए हैं जो साधारण कथनों से निकटतम भिन्न हैं । ये कथन आकस्मिक हैं तथा नाटकीय प्रवृत्ति के लिए इनमें आकस्मिकता की निहित किया है परन्तु इनसे आकस्मिकता नहीं कह सकती । ये कथन प्रायः ऐसी स्थिति में जाये हैं जैसे दो पात्र बड़े आपस में बातचीत कर रहे हैं सहसा कोई तीसरा पात्र प्रवेश करता है । वह उन दोनों पात्रों के कथन का होर पकड़ लेता है और उसका कुछ भी अनिप्राय बनाकर मोड़ने लगता है । जैसे -

- वरुण - जान पड़ता है निकट के वन है मुग सिंहा सिंग्रा का  
जड़ पीने जाये हैं ।

जैवनी - और सिंह बाधा ही तो ?

यत्त - नहीं, झगड़ ही लगता है ।

( सहायक अन्य विष्णु का प्रवेश )

यन्त्रविष्णु - कौन है मुझे झगड़ करनेवाला ?

( सपथ ६७ )

उस क्षण में पावों के कथन के एक शब्द झगड़ की पकड़कर प्रवेश करनेवाला पात्र दूसरा अभिप्राय उठा रहा है । इसी प्रवेश करनेवाले पात्र के मन का रहस्य भी कुछ रहा है ।

कई बार नाटकों में ऐसा हुआ है, दो पात्र जिस विषय पर बात कर रहे हैं, तीसरा प्रवेश करनेवाला पात्र भी उस विषय पर बातें ही बोलता है, मानों वह पहले से उन पात्रों की बातचीत में सम्मिलित रहा हो । यथा

- १ पिपाही । - माई ! यह क्या माजरा है, कुछ काम नहीं पड़ता ।

२ पिपाही । - हम भी नहीं काम करते कि यह कैसा गबड़ा है ।

( राजा, मंत्री, कौतवाउ जारी हैं )

राजा । - यह क्या गोलमाल है ? ( लीर २४ )

- स्मर - ( बसु काँट है ) - भिन्न मातृवैत । बड़ी विहास पर बैठो ।

स्मरान्त तुम्हारा अभिनन्दन करें ।

( बयमाठा और देवसेना का प्रवेश )

बयमाठा - देव ! यह विहास कापका है, मातृवैत का हथ पर

कोई अधिकार नहीं । सम्राट् आसुयाविकी के सम्राट् के

अतिरिक्त दूसरा मातृवैत के विहास पर नहीं बैठ सकता ।

( स्मर ० ८० )

- विहर्षण : + + + + उत्तराफय के लम्बे राज-द्वेज है

जरी है । छोड़ मयानक विस्फोट होगा ।

( सहायक जाम्बीक और अलका का प्रवेश )

जाम्बीक : क्या विस्फोट ? ( पन्ड ० १७ )

कुछ नाटकों में वास्तविक करते हुए पात्रों की समस्या का समाधान या प्रश्न का उत्तर मानों प्रस्तुत करनेवाला पात्र है रहा हो, ऐसे भी काम प्रयुक्त हुए हैं। ये काम कबानक ही संबंधित हो गये हैं चरन्तु नाटक में ऐसे उगता है, मानों प्रस्तुत करनेवाला पात्र उन पात्रों के वास्तविक की पुनर्का हो बीछ रहा हो। कुछ उदाहरण प्रस्तुत है -

- बहादुर - + + + काह, मैं आज भी मुकाबिले में मैदान में लड़े गीते।

( हाथेली कीठिया का प्रवेश )

हाथ - तो तुम यहाँ लड़े में पुत गये होतै। ( रदा० ५४ )

- बाहादेवी : कह दो तबियत अच्छी नहीं है। लड़े क्या हो ?

( फाई जाना चाहता है। डाक्टर त्रिभुवन बाग प्रवेश करती हैं, तामने के दरवाजे है )

डाक्टर : तबियत अच्छी नहीं है ---- तभी तो डाक्टर की जरूरत है। ( मुक्ति० ४९ )

- प्र० मंत्री - युवराज ने कहा ----

( युवराज बंठ का प्रवेश )

बंठ - तो मैंने कुछ कहा था, वह आज भी कहता हूँ फिजाबी। हम राजपूत हैं, राजपूतों में श्रेष्ठ हैं, मेवाड़ भी राज्य के अधिपति हैं, यदि हम जात्रियों की आज्ञा न दें तो कौन देगा ? ( जय० २८ )

- जति : वह जिसे जैन ने पहले अपनाकर बाद में बुद्ध की भक्ती की तरह फैल दिया और आत्महत्या करने पर मजबूर किया।

( बुद्धाचार्य का प्रवेश )

बुद्धाचार्य : लेकिन उसने आत्महत्या की नहीं, जति।

( प० रा० १८ )

- नन्द : जानती तो ऐसा करती ?

(बायी ओर के द्वार से शशांक जाता है । उन्हीं देखकर पल भर के लिए द्वार के पास ठिठकता है ।

शशांक : देवी का आवेश था कि मैं ----- । ( ठहराँ० ४३)

- शाल्व : + + + + कटूणा, वही जलन में हृदय की गति का अन्त होना ।

( तन्वा का प्रवेश )

तन्वा : प्रतीक्षा के फड़कड़ाते हुए पंखों से उमकनेवाले प्रियतम

तन्वा का प्रणाम स्वीकार करो, नाथ । ( वि०३० ७५)

उस कान में ऐसी प्रतीति हो रहा है मानो शाल्व की पूर्व स्थिति की पैतृक तन्वा बोली हैं।  
कई ऐसी नाटकीय स्थिति के कानों की प्रवेश करनेवाले पात्र से जुलवाया है जो ऐसे लगते हैं जो पूर्व कथन के सन्दर्भ हैं । या -

- त्रिपाठी : हम कुछ नहीं जानते ।

एक ओर से युक्त का बाँर दूसरी ओर से कर्मवीर का प्रवेश, ककरी के स्नान का कंठा लिये । त्रिपाठी अभी हवाई फायर करता है । ग्रामीण एकपक्ष जाते हैं ।

कर्मवीर : भाव्यों, हमें आपकी कृपा चाहिए । यदि आपकी मर्जी न हो तो हम चुनाव में न लड़ेगे । आप सीन बैठिए, बैठिए । ( ककरी० ४५-४६)

इसमें त्रिपाठी और कर्मवीर के कथन एक ही वाक्य के दो सन्दर्भ लगते हैं ।

- कर्मवीर : हाबास ! बोली ---

कथानक नट का प्रवेश, नाता है ।

नट : लोकतन्त्र किंदाबाद किंदाबाद ( ककरी ४६)

कर्मवीर तथा नट के वाक्य एक ही कथन के दो सन्दर्भ प्रतीत हो रहे हैं ।

- पुनर्धार : जी हाँ । मैं अपनी उसी युग में है करता हूँ । श्री  
मन पर उसी युग का दूरय दिखाया जाया । जहर  
जमलान बरत दीया में बड़े ।

( दोनों जहर बड़े जाते हैं । प्रकाश बरत है हटकर पृष्ठ  
भाग में कहा जाता है । श्री बड़े जार है होकर एक  
युक्त और एक युक्ती प्रवेश करते हैं ----- जावान  
हुनार पड़ती है ।)

रामकली : जहर है जाकी, जहर है, देखी गिर न जाना ।

( युग १२ )

इसी भी रामकली का कान, पुनर्धार के कान का ऊँठ लग रहा है ।

इन नाटकीय स्थिति के कानों की ओर सब नाटककारों की दृष्टि  
नहीं रही है । कुछ नाटककारों ने इन कानों को अधिक महत्व दिया है जिसमें जयलाल  
प्रसाद के नाटक मुख्य हैं । उनके नाटकों में प्रवेश करनेवाला पात्र ऐसे कान की बोलता  
है जो लगता है कि पूर्व वातावरण की हुनकर बोल रहा हो । अस्तुष्ट्य प्रेमी ने भी  
नाटकीय कानों को खननाया है । उनकी नाटकों में कुछ भिन्न प्रकार के कान हैं ।  
प्रवेश करनेवाला पात्र पूर्व कान का कुछ का कुछ समिप्राय लग रहा है । पूर्व कान है  
संबोधित तथा पूर्व कान के उतर रूप में नाटकीय कान प्रयुक्त हुए हैं ।

कई नाटककारों ने अपनी नाटकों में २,३ स्थल पर ही ऐसे कानों  
की रखा है, जिसमें जयलाल मट, कड़ीनाथ मट, मोहन राकेश, सर्वेश्वर दयाल हकीमा  
हैं । इन नाटककारों ने ऐसे कानों की आवृत्त किया है, जिसमें प्रवेश करनेवाले पात्र  
का कान देखा लगता है मानी पूर्वकान की हुनकर बोलता गया हो ।

कुछ नाटककारों ने नाटकीय कानों को १-२ स्थल पर व्यवस्थित  
किया है । इन नाटककारों में कृष्णन ठाक कर्मा, गुरेन्द्र कर्मा ( हेतुमय में )  
मातीन्दु शरिश्चन्द्र ( जेपर नवरी में ) उनकी नारायण मिश्र ( मुक्ति का रहस्य ),



अमीर बन्धु माधुर ( पहला राजा ) , विष्णु प्रभाकर, जीठ पी० श्रीवास्तव,  
विपिन कुमार अग्रवाल तथा उपेन्द्र नाथ के नाटक हैं ।

गौबिन्द बल्लभ पंत, रामवृत्त बैनीपुरी, प्रभाप नारायण मिश्र,  
मणि मुकुंद , मुझारादास , छद्मी नारायण छाल आदि नाटककार नाटकीय  
तर्वादों के पक्ष में नहीं रहे हैं ।

### स्वगत कथन

~~~~~

स्वगत कथन भी तर्वाद की एक श्रेणी है, जिसमें एक पात्र  
अपने अन्तर्निब की बातों को व्यक्त कर रहा है, परन्तु रंगमंच पर कड़ा दूसरा पात्र  
उत्तरी नहीं हुए करता, जबकि दूर बैठे दर्शक हुए रहे हैं । एक प्रकार से स्वगत कथन,  
कथन की अत्यन्त अस्वाभाविक श्रेणी है ।

नाटकों के प्रारंभिक युग में स्वगत कथन की काफी महत्त्व  
मिला, परन्तु धीरे-धीरे नाटकीय दृष्टि से अनुपयुक्त समझते हुए उनकी कम महत्त्व  
मिलने लगा । आधुनिक नाटकों में स्वगत कथनों का प्रायः छीप मिलता है ।

नाटकों में स्वगत-कथनों की नाटककारों ने भिन्न-भिन्न उद्देश्यों  
से रखा है । कई बार कुछ अन्तर्निब या अन्तर्निब की बात को पात्र, अन्य पात्रों  
के सम्मुख नहीं प्रकट करना चाह रहा है, परन्तु दर्शकों के सम्मुख उत्तरी व्यक्त करना  
चाहता है, ऐसी स्थलों पर स्वगत कथन द्वारा ही अभिव्यक्ति कराई है । इस शीटि  
के स्वगत नाटकों में काफी व्यवहृत हुए हैं । उदाहरण प्रस्तुत है

- पन्ना० - ( जाय ही जाय ) जाय । प्यारे हमारी यह दशा होती  
है और तुम तनिक नहीं ध्यान देते । प्यारे, फिर यह  
हरीर कहाँ और हम तुम कहाँ ? प्यारे, यह तर्वाद  
क्यों तो अब की ही बना है, फिर यह बातें दुर्जन ही



बायेंनी । हाय नाय । मैं अभी इन मनोरथों की किसी पुनाऊ  
 और अभी अभी की निकाई । प्यारे, रात होटी है और  
 स्वप्न बहुत है । नीना थोड़ा और उत्साह बढ़ा + + +  
 (बीचन्डा ० ३७)

उपर्युक्त स्वगत कथन की स्थिति अत्यन्त सात्वतात्मिका है कई पात्रों से बात कही  
 हुए बीच में स्वगत कथन जोड़ा गया है । कुछ वर्त्तमानों को प्रकट करनेवाले स्वगत  
 कथन स्कान्त में जोड़े गये हैं जैसे -

- राविका - पल पिला पलमात्मा की उस जन्म में कौन पाप  
 किये थे कि जितना फल मुझे भोगना पड़ रहा है ।  
 मैं तो बहुत प्रताप की कि मुझे ईश्वर ने + + + +  
 ( माहाभ्र ० ३२-३३ )

- जम्हा : ( बीच - बीच में उछाली ठेकर ) उफ़ बैथीनी छुप्य है फूटी  
 पकूती है । पलों आकाश की सली बन गई है । जहाँ तो  
 मानी आकाश + + + + ( बि० ७० ४६ )

- बदन - ( जाय की जाय ) बहुत सीखता हूँ, परन्तु कुछ उपाय नहीं  
 झूकता । इन चीनों पिढियों ने मुझे हाँवाडोठ कर  
 दिया + + + + ( दुर्गा ० ७२-७३-७४ )

- रमई - हाय । राम । कई के नाही पल । चौकी के छतुर वस न  
 पर के मल न पाट के मल । जनमते भर जाइत + + +  
 ( उलट ० ६३६-६३७ )

किसी पूर्व घटित घटना की कहानि में तथा भविष्य में होनेवाली घटनाओं की सूचना  
 भी स्वगताँ द्वारा दी गई है । भविष्य में घटनेवाली घटनाएँ प्रायः सुप्त या तथैवपूर्ण  
 है किन्तु इन पात्रों के सम्बन्ध नहीं प्रकट कर सकी कतः उनकी स्वगत कथन में रखा  
 है । कहीं-कहीं कतिपय की घटना की स्मरण करते हुए भविष्य में घटित होनेवाली  
 घटना की भी स्वगत कथन द्वारा उजागर किया है । ये स्वगत पात्र प्रायः स्कान्त  
 में ही बोलता है ।

- कर्मिणी - (लाकाय की खीर देखकर हाथ जोड़कर) प्रियतम !

तुम मेरी प्रतीक्षा कर रहे हो । जिस मेवाड़ के लिए तुमने अपने शरीर पर बस्ती पाव फैले थे + + + +

(रत्ना० ४३)

पवित्र की मटनाओं की पूजा में इस स्वगत कथन के ही की अनिवार्य अपनाया है, पात्र के मन में उठनेवाली लालसा को भी स्वगत द्वारा प्रकट किया है । क्या -

- वृष्णी- ( तिर उठाकर ) यह कौन था ? इस मल्ल हुए शरीर

पर इसने कृत और बिज दोनों एक साथ + + + +

(नील० १७-१८)

- कल्याणी : मगध के राज मंदिर उही तरह सहे हैं, गंगा झील है उही स्नेह से मिल रही है, नार का कोठाछल पूर्वका है । परन्तु न रहेगा एक नन्दबंस । फिर क्या करें ? आत्म हत्या करें ? नहीं जीवन + + + +

(चन्द्र० १५८-१५९)

- राममुक्त - चिंता है उगड़ी पिछाते हुए जैसे अपने लापते बातें कर रहा हो ।) प्रसवेवी की लेकर आश्रान्व है भी हाथ चीना फेंका ।

+ + + + ( प्रव० )

- ( अपने हाथ ) बाबी उन नहीं है छोटी माँ । पैरु, पुन्कारी बीस छोटी है या मेरी । बीस गया तो अपने कपमान का कठठा व्यास समेत चुका दूंगा और बिसकी + + + +

(क्य० ५९)

स्वगत कथनों को कहीं-कहीं नाट्यकारों ने पात्रों के चरित्र की प्रकाश में लाने के लिए प्रयुक्त किया है । जैसे -

स्वगत की पात्र के दुःप्रतिष्ठ चरित्र की उजागर करने के लिए रखा है ।

- कदापि नहीं । कभी नहीं । मैं छुईगी । उन गरीबों के नीतों की रक्षा के लिए । इन पुस्तकों के लिए + + + +

(काशी० १०६)

पात्री के सहनशील व मयापिशील स्वभाव को भी स्वगत कान द्वारा उभारा है ।

- रानी - ( अपने आप ) क्या कहा नाथ, मुझे कुछ नहीं होता  
तो निश्चुर हूँ । हाथ नाथ ! कहीं तुम इस पुत्र्य में  
बैठ पाते ----- ( वय० ५३ )

पात्र का कुटिल स्वभाव भी स्वगत द्वारा प्रकट किया है -

- नन्द : आज माँ को एक पाप ही सूँधी पर बढ़ा दुंगा । नहीं  
- ( पैर पटककर ) हाथियों के पैरों तले कुक्काऊँगा । यह क्या  
उमाप्ता होनी चाहिए । नन्द नीच जन्मा है न । -----(चन्द्र० ४८)

कई नाटककारों ने स्वगतों द्वारा पात्रों तथा अन्य वस्तु परिस्थितियों का परिचय कराया है । " लंगूर की भेटी " में नाटक के प्रारंभ में ही पात्रों का परिचय स्वगत द्वारा दिया है ।

- कामिनी - ( नीत बंदकर ) तंतार का जमाना पिता वह है, जो  
जपनी तंतान को बुरी समझते हैं नहीं बजाता + + + +  
( लंगूर० १० )

" लाले बधूरे " में भी नाटक के प्रारंभ में स्वान्त स्वगत द्वारा पात्रों का तथा उनकी प्रवृत्तियों का ज्ञान कराया है ।

- स्त्री : ( कान निकालने के स्वर में ) लोच, लोच, लोच, लोच, लोच,  
( कुछ घातक भाव है ) फिर पर में कोई नहीं । ( लंगूर के दावाये की  
तारफ़ देखकर ) किन्ही । ---- होनी ही नहीं ----  
( लाले० १२ )

" जगत हनु " में स्वगत कान को, पात्र के नाम, फ, प्रवृत्तियों आदि का परिचय देने के उद्देश्य से रखा है -

- बंधु ! ( स्वगत ) - इस कामिनी राक्षसकार है तो मिलने की  
इच्छा भी नहीं की, किन्तु क्या करूँ, उसे बस्वीकार भी नहीं कर  
सका । जोड़ नरैत मैं जी मुझे + + + +  
( जगत० १५ )

कहीं-कहीं पात्र किसी गम्भीर विषय पर एकान्त में चिन्तन कर रहा है। उसकी भी नाटककारों ने स्वगत कण में रखा है। इन कर्णों को अन्य पात्रों से छुपाने के लिए स्वगत में नहीं रखा है, बल्कि पात्र के एकान्त में ही जाने के कारण इनकी स्वगत कण में प्रयुक्त किया है। इस कोटि के स्वगतों के उदाहरण प्रस्तुत है।

- विष्णुगार : यह जीवन की क्षणभंगुरता देखकर भी मानव क्षिणी  
गहरी नींद देना चाहता है। आकाश के नीचे पन + + + +  
(आगत २०)

- सत्यवती : मुनिवर पराशर के वस्त्रान से तो मृत्यु अच्छी थी।  
एकान्त यात्रा की सैदा बुढ़ापा अच्छा था। उसमें क्षमितावा की  
स्नान पर होती है + + + + (वि० ५० ६०)

नाटकों में आकार के आधार पर भी स्वगत कर्णों में विभक्ता जा नयी है। किसी नाटककार ने बहुत छोटे स्वगतों का प्रयोग किया है तथा किसी ने दीर्घ स्वगतों को महत्व दिया है। जैसे भास्तेन्दु हरिश्चन्द्र ने श्रीचन्द्रावती नाटिका तथा भारत दुर्दशा में काफी लम्बे स्वगतों को रखा है। बहुत लम्बे कर्णों में भारत दुर्दशा में हाँ भारतवर्ष को ऐसी मोक्षनिद्रा ने घेरा है ?<sup>१</sup> तथा चन्द्रावती में ( आप ही आप ) हाय ! प्यारे, हमारी यह क्या होती है -----<sup>२</sup> दोनों कर्ण ३-४ कुछ पृष्ठ के हैं जो कि नाटक में जायक प्रतीत होते हैं। श्रीचन्द्रावती का यह स्वगत कर्ण असमानाधिक भी लगता है क्योंकि अन्य पत्रियों के साथ बातचीत करते हुए ये कर्ण बीछा गया है।

भास्तेन्दु की मार्ति प्रताप नाटयण मित्र की रचना भारत दुर्दशा में लम्बे स्वगतों का प्रयोग हुआ है।

प्रताप के नाटकों में छोटे-बड़े दोनों प्रकार के स्वगत जाये हैं।

'आतसखु' में स्वगत कर्णों का आकार अधिकतर लम्बा ही है। जैसे -

१- भारत दुर्दशा, पृ० ४८

२- श्रीचन्द्रावती, पृ० ३६

- चित्रक : ( आप ही आप ) और ज्ञान । ज्ञान की पराकाष्ठा और चित्रकार का वैश्वनाथ ॥ यह जलनीय है ----- ( ज्ञान ० ५२ )  
उपेक्षा कथन काफी उम्मा है ।

चन्द्रगुप्त में दीर्घ स्वगत भाषणों में - प्राप्त ज्ञान में चन्द्रगुप्त का स्वगत कथन तथा तृतीय ज्ञान के दूसरे पृष्ठ में पक्षीरक्षर का स्वगत है । ये दीर्घ स्वगत जलनीय नहीं हो पाये हैं ।

“ दुर्गाविकी ” तथा “ उदयपुर ” नाटकों में भी उम्मे स्वगत कथन काफी प्रयुक्त हुए हैं । कभी कभी ये उम्मे स्वगत खींच उगते हैं, कि पात्र अपने आप में काफी देर बढ़ाकर रहा है । उदाहरण -

- कथन - ( आप ही आप ) बहुत सीक्ता हूँ, परन्तु कुछ उपाय नहीं निकला । इन दोनों विद्वत्तों ने मुझे डाँचाछोड़ -----  
( दुर्गा ० ७२, ७३-७४ )

+ + + +

रामदेव - बाप । राम । कछु के नाहीं पलन । गोपी के कुरुर  
जा न धर के पलन न जाट के पलन । जम्मे मर जाइत -----  
( उदय ० १३१, १३२ )

गीतन राकेश के नाटकों “ बाबादु का एक दिन ” तथा “ आप ही आप ” में उम्मे कथन प्रयुक्त हुए हैं । “ बाबादु का एक दिन ” में तो एक काफी उम्मा स्वगत कथन बाया है जो पूरे नाटक के चरित्र के रूप में रखा गया है ।

- मल्लिका : नहीं तुम काही नहीं मये । तुम्हें क्याच नहीं लिया ।  
मैंने कहाँ तुमसे कहाँ है जाने के लिए नहीं कहा हुआ । -----  
मैंने कहाँ भी नहीं कहा था कि तुम + + +

( बाबादु ० ६६-६७ )

विद्वत्पिणी उम्मा में भी अधिकतर स्वगत उम्मे हैं । स्वगत कथन के बीच में नीत का भी प्रयोग किया गया है । उम्मे कथन में अधिकतर मनोव्यथा को प्रकट किया गया है । कथन देखिए -

- बम्बा - यह तीसरा शॉप के स्वगत है और मैं उसकी छोटी हुई

कैपुट हूँ । निःशब्द , निःतथ्य स्वता । पुरुष की धृष्टा + + +

(वि० ७६)

“ लंगूर की बैटी ” के प्रारंभ में लम्बा स्वगत कथन बताया है । यह लम्बा कथन इस कारण भी हो गया है क्योंकि प्रारंभ में ही वा की परिस्थितियों का व्यौरा दिया गया है । इसी प्रकार “ जने-लंगूर ” नाटक में नाटक के प्रारंभ में ही वा के सदस्यों का परिचय तथा उनकी प्रवृत्तियों से परिचय कराया गया है जिसके कारण भी कथन लम्बा हो गया है ।

“ अथ पराजय ” नाटक के स्वगत कथन में तो बहुत लम्बे हैं और न बहुत छोटे ।

छोटे स्वगत कथन भी नाटकों में प्रयुक्त हुए । नासिन्दु खिरचन्द्र के नाटकों में बड़े स्वगतों के साथ छोटे स्वगत कथन भी प्रयुक्त हुए हैं । जहाँ पर पात्र अपनी बात का या कथा का संकेत कर करती हैं वहाँ छोटे स्वगत जाये हैं । यथा -

- चन्द्रा० - ( जाप ही जाप ) मैं जाने क्यों इस बीगिन की और मेरा का शापही जाप लिया जाता है ।

(जीवन्दा० )

बधिर नारी में तो छोटे ही स्वगत का प्रयोग हुआ है ।

- मीन । - ( जाप ही जाप ) यह तो कहा नुब्र हुआ, ऐसा न हो कि यह बैकूफ इस बात पर धारे नगर की फूँक से या फासी से ।

( बधिर नारी पृ० १७ )

प्रसाद ने जहाँ जहाँ छु में बड़े स्वगतों का प्रयोग किया है जहाँ छोटे से छोटे स्वगत भी जाये हैं -

- बीकक : ( स्वगत ) - यह विदुषक इस समय कहाँ है वा गया ।  
मगवान किसी तरह हटे ।

(बम्बा० ४७)

“ लंगूर की बैटी ” में भी काफी छोटा स्वगत कथन प्रयुक्त हुआ है ।

- बी बाप रे । जहाँ तो महाभारत होने लगा ।

( लंगूर की बैटी, पृ० २७ )

छोटे बाजार के भी स्वगत कुछ नाटकों में जाये हैं । देखिए -

- बंड - ( अपने बाप ) कर्तव्य ! मेरा पय कितना कठिन है ।  
(कम० ६५)

+ + + +

- शीपा - ( अपने ताप हल्ला है ) वह पार के डींग भी पुर्व है,  
मगवान काम, महीन के पुर्व । ( संजी० ६७)

जी०पी० शीपास्तव के उठट फेर में छोटे कथन एक-दो पंक्तियों के हैं ।

‘ बकरी’ नाटक में एक स्थान पर स्वगत कथन आया है वह काफी छोटा है तथा बहुत महत्वपूर्ण नहीं है ।

- युवक - ( स्वगत ) सब यही कही है ।

‘ उधरों के राजसी’ में ती अधिकतर उभु ही स्वगत जाये हैं ।

- गुम्हरी : ( अन्तर्मुख भाव है ) लासेट पर ? ----- जार्य मैमिय  
के साथ ? ( उधरों के राजसी, पृ० ८१)

‘ अम्बवाली’ में ती स्वगत कथन के अन्त में केवल एक स्थल पर दो उभय बोले जाये हैं -

- पुनना - पीछी बच्ची ! ( तन्म० १६)

‘ काशी की रानी’ में भी स्वगत अधिकतर हीनास्त ही जाये हैं ।

‘ उषा’ में भी शरद्वृष्ण प्रीति ने कहीं कहीं छोटे स्वगत को अपनाया है ।

- विष्णुवर्धन - अस्तमत्त सूर्य की राशियाँ ने मेव की टुकड़ी की  
रक्तिम रंग है रंग दिया है - मानो बाते-बाते भविष्य की बुनना  
कर रहा हो । अभी बाती और बाकाह की रक्षा की और भी  
प्याह है । (उषा पृ० १२६)

संवाची में स्वगत का प्रयोग एक और विविध ढंग से भी हुआ है । पात्र कथन की  
आरंभ में कभी स्वगत होती कह रहे हैं, उही कथन में प्रकट होकर भी बोली उमरी हैं ।  
कभी आरंभ में प्रकट होकर बोले रहे हैं अन्त में स्वगत का प्रयोग करती हैं । इन कथनों  
का प्रयोग कुछ ही नाटकों में हुआ है । वह प्रकार के कथन एक प्रकार से पात्रों के



बलिब पर प्रहार डाली है कि पात्र मन में क्या होच रहा है तथा प्रकट रूप में उसकी क्या विचार हैं । रंगमंचीय दृष्टि से ये स्वगत कथन अत्यन्त उत्साहप्रदायक हैं।

- पैनापति : तब बेसी जाजा हो । - (स्वगत) स्त्री की लचीलता बेहो बुरी होती है, तिस पर मुझ दोन में । मगवान हो कहावें ।  
( चन्द्र० ६८ )

+       +       +       +

- समुद्रगुप्त : तो इसी कौन-सी चिन्ता की बात है । मैं बैठा हूँ, उन्हें मेव दो । - ( स्वगत ) - मैं भी तो जलजल करते जाया हूँ-इसी तरह दो-चार वस्तुओं भिन्न बना लूँगा, जिसमें समय पर काम जावें । वण्डनायक से भी समझ लूँगा - कोई चिन्ता नहीं ।  
( ज्ञात० ७७ )

- विक्रम - गिराई हाथव । वह कुसी छूटी हुई है । ( उग्र )  
कहाँ कहाँ उनकी सम्भाळा का ?  
( उग्र० १२ )

+       +       +       +

- रंजनाबाई - अच्छा, छिन्न देती हूँ । अब मनुष्य दुखी की सीता है तो वह तिनके का भी जाहरा ताकता है । ( अपनी जाय ) कुमार ! अपना गर्व, अपना अभिमान छोड़कर मैं तुम से रक्षा की मोख माँगती हूँ । बावली जी, तुम्हारा दर्द धूर-धूर कर दूँगी, किन्तु तुम चट्टान की भाँति बल्ल बड़े ही जोर मेरा दर्द मिट्टी के किलोने की तरह टूट चुका है ।  
( जय० १२९ )

+       +       +       +

- बं० । - ( जाय ही जाय ) हाय हाय । इस की कैसी नींठी बीजल है जो एक हाथ की की होने लगी है । बुरा है फूटै जाय है जो इसी भाँति तनेनी की है वह कैसी मली माहूम पड़ती है । हाय ! प्राणनाथ कहीं तुम्हीं तो बीजिन नहीं बन जाए की ( प्रकट ) नहीं नहीं हठी मत मैं क्यों न माजोनी । जो मला बुरा जाता है पुना दूँगी, पर फिर भी कहती हूँ जाय मेरे नाम है प्रसन्न न होनी ।



ऐ में हाथ जोड़ती पूँ मुँके न गयाली ( हाथ जोड़ती है )।  
( श्रीचन्द्रा० ५१ )

कई बात स्वगतों का प्रयोग व्यर्थ में हुआ है। इन कथनों की प्रकट होकर बैठना अधिक उचित होगा। जैसे -

- रघु - ( अपने हाथ ) जोड़ ! बाबी तत्प ही गई।  
( स्वर्ग० ३२ )

- गुमना - भीठी बच्ची। ( लम्ब० १६ )

स्वगत कथनों का प्रयोग भारतीय युग तथा प्रवाद युग के नाटकों में काफी हुआ है बीरे-बीरे स्वगतों का नाटकों से बहिष्कार होता जा रहा है।

भारतीयों की के नाटकों में स्वगत कथनों का प्रयोग बड़ा ही गति है हुआ है। श्रीचन्द्रावली तथा भारत दुर्गा आदि कृतियों में स्वगत कथन मरे पड़े हैं। ये स्वगत कथन किसी न किसी उद्देश्य से प्रयुक्त हुए हैं। अधिकतर ये कथन पात्रों की वृत्त को बताते हैं। इन दोनों नाटकों में काफी लम्बे तथा छोटे स्वगत दोनों प्रयुक्त हुए हैं। नीलदेवी तथा लीर नगरी में स्वगत कम जाये हैं। लम्बे स्वगत कथन बाजण है प्रतीत होती हैं तथा नाटक की गति में बाधक लगते हैं। कहीं-कहीं लगातार स्वगत कथन भी नाटककार ने रखे हैं जैसे पृ० ४० पर जोगिन, चन्द्रावली और जोगिन का कथन इस प्रकार तीन स्वगत कथन एक साथ जाये हैं। स्वगत संवादों के बीच में पात्र कहीं-कहीं प्रकट होकर भी बोलते लगता है। कुमार चन्द्र प्रकाश सिंह का इस विषय में कथन है

- कथन उनके नाटकों में लम्बे-लम्बे बाजण एवं स्वगत कथन भी मिलते हैं। परन्तु उन्हें जीवित्य का निर्वाह कारचमैक रीति से किया गया है। भाषाविवेकता तथा जीविक विषय बाधिता इन लम्बे बाजणों का ऐसा गुण है जो उनकी कहीं भी नीरस नहीं होने देता। मेरा तो विचार है कि भारतीय के लम्बे स्वगत बाजणों में जीवताकृत अधिक दृश्यता और रस वैचित्र्य का अभाव है।<sup>१</sup>

---

१ - मध्यकालीन हिन्दी नाट्य परंपरा और भारतीय - कुमार चन्द्र प्रकाश सिंह,  
पृ० ११० एवं ११५।

भारतेन्दु काशीन नाट्यकारों ने संवादों की नाटक के प्राण रूप में स्वीकार किया है। उन्होंने संवाद की प्रायः सभी शैलियों की उदाहरण दी है। भारतेन्दु की स्वगत कथन की परंपरा को उन्होंने बनाये रखा है। इस युग के नाट्यकार प्रताप नारायण मिश्र की रचना 'मातल दुर्दशा' में स्वगतों की परंपरा है। ये स्वगत कथन अधिकतर दीर्घ हैं। इन कथनों का मुख्य उद्देश्य पात्रों की जीवन घटनाओं तथा मनोव्यपारों को व्यक्त करना है। इन संवादों की दीर्घता नाटक की गति में बाधक भी हुई है।

प्रताप के नाटकों में भी स्वगतों की परंपरा है। इन स्वगतों में पात्रों के द्वारा पात्रों के सम्बन्धित में उल्लेखनीय भावों को प्रकट करने का एकल प्रयास किया है। उन्होंने छोटे और बड़े दोनों प्रकार के स्वगत कथन नाटकों में रखे हैं। कथन की समीक्षता तथा जीवन की और नाट्यकार की दृष्टि रही है। मुख्यतः स्वगत कथन घटनाओं, पात्रों की बहानों गम्भीर विषयों पर तथा चरित्र विकास के लिए प्रयुक्त गये हैं।

दीर्घ स्वगत प्रायः या तो एक के अन्तर्गत में अपना किसी सम्बन्धित दृश्य के अन्तर्गत तथा अन्त में रखे गये हैं। १-२ पंक्तिवाले स्वगत तो बीच-बीच में भी आये हैं।

प्रताप के नाटकों में दो प्रकार के स्वगत प्रयुक्त हुए हैं एक तो इस प्रकार के हैं जिनमें पात्र जोड़ा ही मंच पर है और अपने भाव व्यक्त कर रहा है। दूसरी प्रकार के स्वगत वे हैं जिनमें अन्य पात्र भी मंच पर है तब पात्र स्वगत कथन बोल रहा है। भारतेन्दु में तब है जबकि तथा दीर्घ स्वगत प्रयुक्त हुए हैं उसी लक्षणा प्रवृत्ति में बहुत कम स्वगत आये हैं। क्योंकि प्रताप ने स्वगतों को उपरोक्त रूप कर दिया था।

प्रताप के नाटक में भी कहीं-कहीं अनांतर स्वगत कथन आये हैं। 'स्वयंभूत' में कृष्ण की कुटी में स्वयंभूत स्वगत कथन में अपनी दुर्दशा पर विचार करता हुआ ईश्वर का स्मरण कर रहा है उसी समय लीलांग का आता है वह भी स्वगत में बोलता है और स्वयंभूत कार्य साम्राज्य के अवकाश के कारणों पर विचार करता हुआ फिर स्वगत कथन करता है। इस प्रकार तीन-तीन स्वगत

कथन एक ही स्थल पर उपस्थित हुए हैं जिसका उद्देश्य केवल कार्य साम्राज्य की दुर्दशा का प्रदर्शन कराना है ।

पत्नीश्वरी ठाठ गुप्त का प्रसाद के स्वगताँ के बारे में कथन है -

- इनमें कोई भी ऐसा स्वगत नहीं है जो मानसिक तंत्रिका को व्यक्त करता है और जिसके व्यक्त करने पर कथावस्तु के विकास में बाधा पड़ती हो ।<sup>१</sup>

- ये स्वगत कथन कहीं-कहीं काफी ठन्डे और माचण के समान हैं ।<sup>२</sup>

प्रसाद के समकालीन नाटककारों ने भी स्वगताँ को उसी प्रकार अपनाया है जैसा कि उनके पूर्व के नाटककारों ने किया है । कड़ीनाथ मट्ट ने युगाविराट में तथा बी.बी.० बी.वास्तव ने उलट फेर में छोटे तथा बड़े दोनों प्रकार के स्वगताँ का काफी प्रयोग किया है । ये स्वगत पात्र की दशा, घटना, किसी स्थान के वर्णन में अधिकतर जाये हैं । 'युगाविराट' में तो स्वगत पात्रों में ही पात्र कवितार्थ बोझने लगते हैं । 'उलट फेर' में छोटे स्वगत अधिकतर एक ही चीजों के हैं । इन नाटकों में भी पात्र की स्थितियों में स्वगत मौलता है । एक लम्बे रस्ते पर का होता है तथा दूसरे का लम्बे पानी के साथ रहते हुए मौलता है । 'विप्रीतिष्ठा' में भी स्वगताँकियों की भरमार है । उनमें सभी स्वगत कथन ठन्डे हैं तथा मुख्य के प्रारंभ में तथा अन्त में जाये हैं । अधिकतर स्वगत घटनाओं की सूचना तथा पात्रों की मनो अवस्थाओं को व्यक्त करते हैं । कुछ स्थलों पर ये कथन गरिब विकास में भी सहायक हुए हैं ।

प्रसाद युग के बाद ही स्वगताँ का प्रयोग कम होता चला गया है । हरिद्वारा प्रेमी के नाटक 'रत्नावन' तथा अन्ध में स्वगताँ को बहुत कम अपनाया है। रत्नावन में केवल चार स्वगत कथन हैं श्यामा का एक, कर्मवती के दो तथा किष्किविराट का एक । सभी कथन ठन्डे हैं । परन्तु इनका प्रदर्शन महत् नहीं हुआ है ।

१- प्रसाद के नाटक, पृ० १७६ ।

२- प्रसाद के नाटक, पृ० १७६ ।

ये स्वगत कम पात्र के प्रिय की पुनर्जन्ती ज्योत तथा उनके गुणों का उद्घाटन करनेवाले हैं ।

‘जूर की बेटी’ में भी गोविन्द बल्लभ पन्त ने ४-५ स्थलों पर स्वगतों का प्रयोग किया है । उन्हीं स्वगत नाटक में लटकने लगते हैं ।

उन्हीं नारायण मिश्र के नाटकों में तो स्वगतों का प्रयोग लगभग नहीं हुआ, कहीं हुआ भी है तो बहुत कम और अत्यंत सीमित । ‘मुक्ति का रहस्य’ में ज्वाहर ( मनोहर की गीत में उठाकर उसका मुँह फूँटी हुए कहता है ) मेरे बच्चे ----- ( उठी जाती है लगाकर ) जाह ! तो यह मेरी मुक्ति है ।<sup>१९</sup> यह स्वगत अत्र में कमन आया है ।

‘कय पराजय’ अरक जी का पहला नाटक है जहाँ उन्हीं अन्य नाटकों की अपेक्षा कुछ अधिक स्वगत कमन हैं । परन्तु जो स्वगत आये हैं वे सीमित तथा स्वाभाविक हैं । व अधिकतर स्वगत दृश्य के अन्त में हैं जब कोई पात्र लौटा रह जाता है और अत्यन्त आवेश में होता है तभी स्वगत कमन आता है । अधिकतर ये कमन पात्रों की मनोव्यथाओं तथा घटनाओं को प्रकट करते हैं ।

‘स्वर्ग की माला’ तथा ‘जबोदीदी’ में अरक जी ने स्वगतों की संख्या बहुत कम कर दी है । गिने-बुने स्वगत आये हैं और एक-दो पंक्ति के हैं । अरक जी ने अपनी नाटकों में इसकी परंपरा को छटाया है जिसके कारण इन दो नाटकों में स्वगत कम आये हैं ।

जबदीन बन्त बाथुर ने भी अपनी नाटकों में पहला राजा तथा कोणार्क में स्वगत कम की कितनी महत्त्व नहीं दिया परन्तु बल्लभ पन्तन ने एक दो स्थल पर स्वगत कम प्रयुक्त हुए हैं, ये स्वगत ठीक ही हैं ।

जायुक्त नाटककारों में मोहन राकेश ने स्वगत की परंपरा को फिर से जगाया है । उनके नाटक ‘जायाहू का एक दिन’, ‘छत्ती के राजवंश’ तथा ‘जबे खूबे तीनों’ में ही स्वगत कम आये हैं । ‘छत्ती के राजवंश’ में स्वगत आकार में इतने दीर्घ नहीं हैं जिससे कि ‘जायाहू का एक दिन’ तथा

जागे लहुरे में है । जागनाह का एक दिन में २-३ घण्टा का भी स्वगत है । अधिकतर स्वगत पात्रों की मनी ध्यानाओं की प्रकट करने के लिए प्रयुक्त हुए हैं । स्वगतों का प्रयोग राकेश जी ने सुन्दर ढंग से किया है परन्तु उन्हीं स्वगत ज्ञान नाटकीय दृष्टि से सटकी है ।

हुंदावन छाउ कर्मा की भूति कानी की रानी विष्णु प्रभाकर की रचना 'पुनी पुनी कान्ति' तथा लली नारायण छाउ के भाषा कैलस में भी स्वगत ज्ञान दिये हैं । भाषा कैलस में कान्ति में एक आत्म क्लेश है । इसी अतिरिक्त स्वगत बहुत कम तथा आकार में भी लघु है जो कि नाटक में सटकी नहीं है । आधुनिक नाटक के कर्मा में तो सर्वस्व पयाल सकोना में पूरी नाटक में एक पंक्ति का स्वगत कहलाया है ।

आधुनिक नाटकों में स्वगत की परंपरा को बहुत कम अपनाया गया है । अधिकतर नाटककारों ने अनुपसुता कछर इसका बहिष्कार कर दिया है । कुछ नाटकों में कान्ति विष्णु प्रयोग नहीं हुआ जैसे लम्पुका कैलिपुरी की बन्धकाली सुरेन्द्र कर्मा के नाटक नाथक छनायक विदूषक तथा सेतुबन्ध, सत्यकाम मिन्हा का कृतपुन, मणिमकुनर का रत्नार्थ तथा भुडारादास का तिलकटा और विपिन कुमार कृष्णल का लौटन है ।

स्वगतों के बहिष्कार का विकास प्राप्त हुआ है ही आधुनिक हो गया था । परन्तु स्वगतों का प्रयोग पूर्णतः बन्द नहीं हो पाया है । आधुनिक युग के नाटकों में यह बन्द हो गया है कि कान्ति आकार लघु हो गया है तथा प्रयोग कम हो गया है । जैसे कुछ नाटककारों ने इनकी पूर्णतया त्याग भी किया है ।

### कथोपकथन

नाटकों में कथोपकथन का बड़ा महत्वपूर्ण स्थान है । कथोपकथन के द्वारा कथा, गति तथा विकास को प्राप्त होकर नाटक की जन्म तक पहुँचाती

है। नाटक की सफरता वसफरता भी कथोपकथन से प्रभावित होती है। कथोपकथन की छेडी उनका छोटा बड़ा होना, उनकी संरक्ति, अरंगति मुत्तकः विषय पर निर्भर करती है।

कथोपकथन का छोटा तथा बड़ा होना भी विषय या स्थिति पर निर्भर है। कुछ ऐसी स्थिति हैं जिनमें छोटे कथन से प्रभावक तथा संज्ञा प्रतीत होती है उनके स्थान पर लम्बे कथन होते तो वे उचित नहीं होते। जैसे -

- गौ० दा० :- क्यों माई बणिये, बांटा फितने घर ?

बनियाँ :- ठके घर।

गौ० दा० :- जी बाकउ ?

बनियाँ :- ठके घर।

गौ० दा० :- जी बीनी ?

बनियाँ :- ठके घर।

गौ० दा० :- जी पी ?

बनियाँ :- ठके घर। (बीर० १०)

उपयुक्त उदाहरण में कथन तथा उपकथन में संज्ञा है छोटे प्रश्न का छोटे उत्तर द्वारा स्पष्टीकरण बोलचाल की भाषा है निकट का रहा है। व्यावहारिकता की दृष्टि से भी छोटे कथोपकथनों का कथन जुता है।—

- बड़ी छड़ी : पुणमा का क्या हाउ है ?

पुरुष बार : ठीक ठाक है कभी घर में।

बड़ी छड़ी : कोई बच्चा-तन्वा ?

पुरुष बार : कभी नहीं। (बाप० ६०)

- श्यामा : छेन्डू ---

छेन्डू : क्यों प्रिये।

श्यामा : प्यास लगी है।

छेन्डू : क्या पियोनी ?

श्यामा : जल। (आत० ६३)



- क्यों की क्या चाहते हो ? मास्टर साहब जार ?

मनोहर : हाँ जार हैं ।

जहाँ की : कब जार ?

मनोहर : देर हुई ।

जहाँ की : तुम्हें पढ़ा चुके ?

मनोहर : हाँ । ( मुक्ति० ६५-६६ )

- नन्द : ( दर्पण की ठीक रहने का प्रयत्न करता हुआ ) अब ठीक है ?

गुन्दरी : नहीं ।

नन्द : अब ।

गुन्दरी : ऊँ-हूँ ।

नन्द : ( प्रयत्नपूर्वक व्यास गुन्दरी के चेहरे पर केन्द्रित करते ) अब ?

गुन्दरी : अब कुछ ठीक है । देखिए अब नहीं चिड़िया --- ।

( छत्रा० पृ० ६५ )

मावों की एकल अभिव्यक्ति में भी छोटे कथोपकथनों का काफी योगदान है ।

मय के प्रदर्शन में छोटे कथोपकथन बड़े कथोपकथन की तुलना में मावों में अधिक स्वाभाविकता का रहे हैं ।—

- मुक्तिया १ : हाहू मावों की जोर बढ़ रहे हैं । ---- मागी !

मुक्तिया २ : मागी, मागी ।

पूत : कहीं वे हवर का गये तो ?

मागव : कम किन्नर मार्गने ?

मुक्तिया १ : हमारे कुटुम्ब ।

मुक्तिया २ : हमारे नाय-बैठ । ( प०रा० ४७ )

विस्मय की स्थिति की अधिक प्रभावशाली काने में भी छोटे कथोपकथनों की महत्त्व दिया है । इनकी कथानक की गति भिन्न रही है ।

- पुनर्गति - क्यों ?

पुनर - जानने ।

सुमति - ( अवरुध है ) जानने ?

सुमेर - हाँ

सुमति - क्यों ? ( दुर्गा० ६१ )

- अर्ध - सुमती रानी बनाऊंगा ।

रामा - ( चौंकर ) - क्या ?

अर्ध - सुन्हीं सोने से लाल चूना ।

रामा - किस तरह ? ( स्वयं० ६३ )

भावों की स्थिति की भी स्वाभाविक बनाने में छोटे कवीपण्य अधिक प्रभाव्य हुए हैं । ये छोटे कथन अधिक प्रभावक सिद्ध हुए हैं ।

- रघु - ( पीछे में देखकर टाई की ठीक करता हुआ ) घर में रखापिन या दरकिन नहीं जास्ता ।

मार्ग पास्त - मुडीत है ।

रघु - ( उल्टा है ) मुडिया । ( स्वयं० ६६ )

इसी छोटे कथन गहरा प्रभाव डाल रहे हैं । यदि इन कथनों की दोषता में परिवर्तित का दिया जाय तो कथन का प्रभाव नष्ट हो जावेगा ।

- केशी : कही , देव, सुमने गीलियां नहीं लायीं -

देव : यत गीलियां ।

केशी : कह दी यत गलत है, देव ।

देव : लायी हैं मने । लायी है ।

केशी : नहीं , देव ।

देव : मने लायी हैं ।

केशी : ( कष्ट से चीकर ) नहीं ।- ( तिष्ठ० ७५ )

छोटे कवीपण्य कभी-कभी कथनों में है, परन्तु वे भाव तथा स्थिति की दृष्टि से संपूर्ण प्रतीत होते हैं यदि वे कथन पूर्ण तथा उन्हीं की भावों तो भाव के प्रतीकरण में स्वाभाविकता का छीप हो जाय । यही -



- पुण्य - ठहरा

जन्त - चुप रही । ( स्तब्ध १०४ )

+ + +

- महे० - तिमनु हस निमिषा की महाराज है मुप्त रहने का काव्य ?

न० - जीतु ।

महे० - नहीं देव ।

न० - तब ?

महे० - ( रहस्यपूर्ण मुद्रा और महारा स्वर ) जहर्म ।

न० - ( चकिर ) महेन्द्र । ( कोणाई ५० )

छोटे तथा बड़े पात्रों, स्वामी तथा वैभव पात्रों के कथोपक्रम अधिकतर हीनता  
है क्योंकि <sup>इनके</sup> वातावरण हीनता के चरित्रों में डूबे हैं -

- प्रति० - ज्ञाना देव ।

न० - बाहर बाहर देखो । वे छोन जाते चीखते हैं या नहीं ।

प्रति० - जो ज्ञाना । ( कोणाई ४६ )

+ + +

- लीर ।- बर छाती । ली ली ली ली ली ली ली ली ।

नंकर ।- जो ली ली ( ली ली ) ( ली ली २८-२९ )

+ + +

- प्रम - तुम्हारा नाम देवता है ?

देवता - ( ली ली ) - हाँ ली ली । ( स्तब्ध ६५ )

+ + +

- ली ली - ली ली के ली ली ली ली देव ।

ली ली - ली ली ली । ( स्तब्ध ४० )

+ + +

- ली ली - ली ली ली ।

ली ली ली - हाँ ली ली ली ।

ली ली - ली ली ली ली ली ली ली ली ?

ली ली ली - ली ली ली ली ली ली ली ली । ( स्तब्ध ६६ )

छोटे पानों द्वारा बौद्ध उपसंग्रह रूप में अधिक संक्षिप्त है -

- श्वेतांग : ( तमिषावन ) देवि !

सुन्दरी : पुण्ड्रियों की व्यवस्था हो गई ?

श्वेतांग : हाँ देवि ।

सुन्दरी : तीरणों पर मुद्रार्थ लेखित की जा चुकी है

श्वेतांग : हाँ देवि । ( उधरों २७ )

यदि उपर्युक्त कानों के उपसंग्रहों में उल्लेख न होती तो बादर या ध्वजान न प्रकट होकर रूप में असाधारणता जा जाती ।

छोटे कपीपत्रान कानक की किरणित कानों में अधिक प्रकाश हुए हैं -

- नन्द : तुम जीन हो ?

मातङ्गिका : मैं एक स्त्री हूँ, महाराज ।

नन्द : पर तुम यहाँ किसी बात आयी हो ?

मातङ्गिका : मैं- मैं, मुझे किसी ने छद्म तट से भेजा है । मैं पर  
मैं बीमार हो गयी थी, किन्तु हुआ ।

नन्द : क्या किन्तु ?

मातङ्गिका : इस घर की पुत्रादिनी नाम की स्त्री के पास  
पहुँचाने मैं ।

नन्द : तो किसी तुमकी भेजा है ?

मातङ्गिका : मैं नाम तो नहीं जानती । ( पन्द्र० १४७ )

छोटे कपीपत्रान में पुण्ड्रिः नहीं है जिसके कारण एक प्रश्न के बाद दूसरा प्रश्न किया गया है । इस प्रकार छोटे कपीपत्रान में किराहा के कारण कानक की गति भिन्न रही है । यदि उन छोटे कपीपत्रान के स्थान पर 'तुम जीन हो' का उधर एक उम्मे उपसंग्रह में विस्तार से दिया जाता तो कानक की गति कुछ रुक जाती । कानक में किराहा के साथ-साथ छेड़ी हीन्दु की दृष्टि है जो छोटे कपीपत्रानों का कम महत्त्व नहीं है । रूप की छोटी काले तथा लीलात काफ़े प्रस्तुत करने में जो हीन्दु है, वह उम्मे रूप द्वारा लाल न जा पाता । जी -

सम्वादिता : क्या ?

सम्वादिता : काली रात थी, अफास में बासल झा रहे थे ।

सम्वादिता : फिर ?

सम्वादिता : टप टप करते घी बुँद गिरी ।

सम्वादिता : तब क्या हुआ ?

सम्वादिता : दोनों कुल की बुँद कटि पर लुढ़क पड़ी ।

सम्वादिता : ऐसा । ( वि०३० ३८)

+ + + +

- मोहनदास : नगर मड़ा गिद्ध मलाला था ।

हरिहर : गिदना परीकारो ,

विनायक : लौन है रहित

विन्धु : अविमान है दूर

कानिनी : और अनन्दी । ( क्यू० १३५-१३६)

- पल्ला पुत्तिया : यह तेजस्वी मानन ।

मुसरा : यह गौर और —

तीसरा : ये अतिष्ठ मुबार ( प०१० ४३)

छोटे कलाकारों ने आश्चर्यजनकता की लहरें मरी हैं जिसकी नाटककार ने देश-  
काठानुसार भाषा की दृष्टि में उत्तर व्यक्त किया है -

- छल्ला - कहाँ पुन्धरी देता है ?

बोनिन - प्रेम नगर फिर नाथ ।

छल्ला - कहाँ गुरु अधि कीडली ?

बोनिन - प्रेमी नेरी नाथ ।

छल्ला - बोनिन छियाँ केध काली ?

बोनिन - काले फिर है काय ।

छल्ला - मीन कौन ?

बोनिन - पिनाम हन, ( बीचन्द्रा० ४८)

प्रायः नारे लगाते हुए, कथीपत्राओं में एक व्यात्मक तथा सुक होती है, इनकी छोटे कथीपत्राओं द्वारा ही स्वाभाविक रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है इसका विवरण भी नाटककार ने किया है ।

- : ( हाथ उठाकर ) टिपट स्नारे ।

- : स्नानी दी ।

- : तानाशाही -

- : नहीं कौमी, नहीं बलेमी !

- : कन्कटाप !

- : जिन्दाबाद ! ( डीटम ६० )

छोटे कथीपत्राओं से कहीं-कहीं एक-एकता जा गयी है जो ऐसी मान्यता की दृष्टि से अनुचित है ।

- अनुस्वार : मैं उससे अस्मान हूँ ।

अनुनासिक : तो ?

अनुस्वार : तो ?

अनुनासिक : तो इसे हटा देना चाहिए ।

अनुस्वार : हाँ, जरूर हटा देना चाहिए ।

अनुनासिक : तो

अनुनासिक : हटा दी ।

अनुस्वार : मैं ?

अनुनासिक : हाँ ।

अनुस्वार : तुम नहीं ?

अनुनासिक : नहीं ।

अनुस्वार : क्यों ?

अनुनासिक : क्यों का कौन उतर नहीं ।

अनुस्वार : फिर भी ।

अनुनासिक : पहले मैंने तुमसे कहा है ।

बनुस्वार : परन्तु जौकी देखी फल्ले हुमने ।

बनुनासिक : ली ?

बनुस्वार : ली ?

बनुनासिक : हटा दी ।

बनुस्वार : तुन हटा दी । ( बाग्याड़० ६८ )

+ + + +

- जफहर : मुझे दौरे पर जाना है । जायाँ पावे जस में, पायाँ लीखा  
में । पड़ हिन्दुस्तान, सिर ----- ।

द : कजिस्तान में ।

त : लमीन कश्मीर में ।

ब : फातून कन्याकुमारी में ।

जफहर : फागड़ों का नामछा है -

ह : नामछे में नामछा है -

ल : घुबलाचार का ।

ब : लवादलों का ।

द : मागड़ों का ।

त : जकाउ बारी रतने का ।

ल : राक़ा दिविरों का ।

ब : मास्टर रौठ का ।

द : डीठ की पौठ का ।

त : तीन और तीस का ।

ल : लाचार्य मफ़ीठ का ।

जफहर : मैं तुम्हें कियों की तरफ़ बारी करनेवालों को तरफ़ी नहीं देता ।

ब : आप ताजीरत हिन्द में तउरीक़ है जाली ।

त : और बतलाएँ -

द : कि जस हमारा है -

ल : कौन सादी ?

अफसर : किस बम्बारा है ?

ब : उस बम्बारा है जो मच्छ में बंद है ।

अ : हम कैसे हैं । एक कैदी को उतारे जायी कर सकते हैं ।

(रस ४०)

एक है कर्मीपक्ष का उगातार व्यवहार करने है नीरसता ही का गर्व है । इस लीटि के कथन कुछ ही समय तक जाता था दृष्टि को आकर्षित कर सकती है ।

कई बार ऐसी प्रार्थना होती है किन्हीं छोटे कर्मीपक्षों के विषय लेकर प्रकट नहीं हो पाता, ऐसी प्रार्थना में हमने कर्मी की निन्दागीता ही बारी है । ऐसी प्रार्थना में, नाटकों में प्रायः हमने कर्मी के साथ उपलक्षण छोड़े जाते हैं, यदि उपलक्षण हमने हैं तो कथन छोटे प्रयुक्त हुए हैं । ऐसा प्रयोग नाटककारों ने नाटकीय दृष्टि से कर्मी के लिए किया है ।

किसी वस्तु का, वातावरण का, पूर्ण वर्णन करने में प्रायः कथन में दीर्घता आ गयी है । यदि ऐसी स्थिति पर कथन को छोटा करके रसा वाता की वस्तु का पूर्ण चित्रण नहीं मुखरित हो पाता । कर्मीनाटक स्थल का कथन प्रस्तुत है -

- रात पैदा, कहीं खीब पैदा में पहुँच गयी हूँ, वहाँ चारों ओर फूट ही फूट है । किन्हीं का फूट-वाकड़ पीपल कल्ले हैं, उन्हीं की फूट लगे हैं - बम्बा के, गुलाब के, पारिजात के । जमीन पर पाप-कुच की बगल फूटों की पंखुडियाँ बिखी हैं और फूट की जगह पीत पराग बिखरा है । स्वा में अनन्द लीला - वातावरण में खीब रंगिनी । सामने एक ताजाव देता, किन्हीं कच्छ के लहसुन -लहसुन फूट सित रहे - छाछ, रस, पीत, नील । और दफैलीपा किन्हीं नील जल ! मुझे गरमी महसूस हो रही थी । क्यों न ताजाव में नहा हूँ ? अगर-अगर देता, कोई नहीं । मैंने भाट कंगुली उगार दी, बाज्र पारिजात लोकर रस पिया । बाँकुर किनारे पहुँची । जल में कूनी के छिर काफ़ी, तो अपना संपूर्ण प्रतिबिम्ब देता । अपना ही प्रतिबिम्ब । लेकिन, उसे देखी ही,

मनु, नती में तून के एक ज्वाब ज्वार का अनुभव हुआ और काफी बेहोशी में ही अपनी जो पानी में डूब गया ।

(कम्प ६)

उपयुक्त काल में उभरा जाने पर नाट्यकार जो धिन्ध पाठक के सामने लिखना चाहता है, वह न लिख ही पाता । बड़े कानों की तुलना में <sup>होते</sup> काल वर्णनात्मक रसों पर प्रायः प्रभावक सिद्ध नहीं होते । उदाहरण -

- राजव - (उम्मी हाँस डेकर) जीव ! यह कैसी ज्योत्सना है ।
- मातमडी - और उसमें यह यमल, श्वेत, चकूतरा ।
- राजव - कैसी माफी के पानी में डूबा हुआ राजवस ।
- मातमडी - मोठकी की माकल तुल्य । (क्य ८०)

नाट्यकारोंजिन दृश्यों तथा वातावरण की पूर्ण स्थापना पाठक के मूक्य पर लक्षित करना चाहता है उनकी भी विस्तार है उम्मी कथन में रखा है । जैसे -

- कामिनी - ली, देख बरसात भी अब की किस भूमयाम है लार्ड है गानो कामदेव ने लकठालों को निक्की धाकर लकठे पीतने को अपनी तेना भिन्नाई है । झूठे चारों ओर घूम-घूमकर बाबल पर के परे जमार बापनति का निधान उड़ाए लकठपातो की लज्जार ही बिक्की बसकते गरज-गरजकर उराते बान के लयान पानी बरसा रहे हैं और उन दुष्टों ---

(बीचन्डा ३३)

+ + + +

उसी वर्णन में का दृश्य लीव अब में प्रस्तुत करने में कथन दीर्घ हो गया है । किसी दृश्य के विस्तारपूर्वक चित्रण में कथन का लम्बा होना स्वाभाविक है ।

- बीमारदी - अब मैं यह किस बसकामी - भागता हुआ । एकदम पीड़ा । उसके पीछे नन्ही-नन्ही बच्चे दौड़ रहे हैं । बहुत तेज दवा चल रही है । उसमें भी तेज बारिश हो रही है । जोड़ा हुआ कवाये भाग रहा है । ली के बाळ -----

(बाबा ० २६)

कुछ ऐसी दृश्य तथा वातावरण जो जगह तथा पानों से जाफनी संवर्धित है उनका वर्णन विस्तार से हुआ है जिससे कल्पन में दीपीता जा गयी है ।

- रात बीरि है - वाकाश में मेघ झामे हुए हैं कभी-कभी बिजली काज उड़ती है ऐसी बीरि रात में उड़ती लौड़ी ----

(भारतभूष ६६)

नाटकों में कई बार ऐसी प्रसुप्त घटनाएं हुई हैं जिसका वातावरण पंक्ति को काव्यात्मक आवश्यक हो जाता है, यदि इन घटनाओं को सम-रूप पानों द्वारा या छोटे-छोटे कथनों में कहलाया जाता तो घटना का एक पुष्पस्थित रूप प्राप्त न जा पाते, तथा उसका प्रभाव भी क्षीण हो जाता था आः ऐसी स्थिति पर नाटककारों ने किसी एक पान द्वारा घटना को विस्तार में कहला दिया है, जो कि प्रायः उन्हीं कथनों में है ।

- बड़ी उड़ती काने वातावरण हो है उड़ा देने की बात नहीं है, लौक । मैं यहाँ थी, तो मुझे कई बार लगता था कि मैं एक घर में नहीं, थिठियाघर के एक भिन्ने में रहती हूँ यहाँ --- वास्तव शायद शीघ्र भी नहीं पकरी कि क्या-क्या होता रहा है यहाँ । लौड़ी का बीबी दुर मना --- कपड़े तार-तार कर देना उनके मुँह पर पट्टी बांध कर उन्हें बन्द कमरे में फिटना + + +

( काने ६६ )

इन घटनाओं के द्वारा पानों के धारण भी ऊपर कर जाये हैं ।

- विमल : हाँ, बिना कभी पूछा दिए हुए । उन्हीं मुँहसे कहा था कि मैं संयुक्त परिवार में नहीं रहना चाहता । मैंने उसकी बात मान ली थी । उन्हीं मुँहसे कहा था कि मैं अपनी बच्चा से आदी करेगा । तुम जानती हो । मैंने उसका यह अधिकार भी स्वीकार कर लिया था । फिर उन्हीं कहा कि वह आदी करेगा । तुमने तो एक बार विरोध भी किया था, लेकिन मैंने उसकी इस बात को भी स्वीकार कर लिया था + + +

( युनि ५५ )

युव शीघ्र में पण्डित हो रही घटनाओं को वातावरण काल में उन्हीं कथनों का योगदान रहा है ।



- विजय - उफ़ ! क्या सबकुछ सुद ही रहा है ? राजमाता जबाहर बाई काउन्सिल की भांति दोनों हाथों में लड्डकार लिये झु-झुना को सेत की तरह काट रही है । उनका सम्पूर्ण तरीर जीहू है लग-वग ही गया है ।

यह दृश्य देखता + + + ( दृश्य ० ६६ )

इस लम्बे काल द्वारा पात्री का चरित्र भी उभारा जा रहा है ।

कमी-कमी कुछ घटनाओं को रोमन्थ पर नहीं प्रस्तुत कर सकी है । नाटककार-लेखनी किसी पात्र द्वारा कर्णनात्मक दृष्टि में प्रकट करवाया है, जिसमें काल लम्बे हो गये हैं ।

- लकटार : दुःख ! दुःख का नाम पुना होगा, या कल्पित वास्तविक है तुम उसका नाम लेकर बिल्ला उठती होगी । देखा है कभी सात-सात गोद के छाछों को मूख है लड्डकार माली ? लकटार की मनी बाहर में बरसीं भुग्म की कीर्ति आदि में एक-दुसरे की, अपना जालार देकर स्वेच्छा है माली देखा है - प्रतिहिंसा की स्तुति को छोड़कर मार मारकर बताते और प्राण चित्तर्जन करते ? देखा है कभी यह कष्ट - उन लकी में अपना जालार मुझे दिया और पिता होकर भी मैं पत्तर - ता कीर्ति रहा ।

+ + + ( दृश्य ० ६७ )

- भुगु : मागड़ा ! ---- इसे तुम मागड़ा कहती हो ? ---- इसकी देर में यह भी भूख नए कि फारी बीड़ों की टापों से उड़ी कुछ के पीछे भी इन हाथुओं के दूर और शिथिल बेहरी जाल में अग्नि बरसा रहे है ? भूख नए कि तुमने और भी उनकी बेरहमी के बाउ में लड्डकारी माली की भांति + + +

( पंथा ० ५९ )

- रयामनाथ । हाँ, हाँ, मही , मागे लडे जा रहे है । मुझे रोकर बीठे, उपा मत बाउये, यह यहाँ है छोटि जाउये । मैंने पूछा कि क्या बात है तो बीठे - डाकनाही आज पटरी पर है उतर कर स्टेशन के बाहर लड्ड पर जा गयी है । पुलिस उठी रोकने की कोशिश कर रही है । पुना है वह पी-लेडी-कुछापी मयी है और छाडी-बाई पुना है । पर डाक नाही पर कोई लड्ड नहीं पड़ा और + + +

( लोटन ० ४४-४५ )

गहन, गम्भीर विषयों पर चर्चा करते हुए प्रायः कथन छम्बे ही गये हैं क्योंकि गम्भीर विषय भीड़ों से छम्बे हैं तो स्पष्ट नहीं किये जा सकते । विस्तारों विषयको स्पष्ट किया गया है । विषयी कथन का आकार बड़ा हो गया है ।

मानव जीवन की साधनमंगुला पर विचार करते हुए —

- विस्तार : जाह, जीवन की साधनमंगुला देखकर भी मानव कितनी गहरी नींव देना चाहता है । ताकाश के नीचे पत्र पर उज्ज्वल बदारी है जिसे वदृष्ट के छत का पीरे-पीरे दुप्ता होने लगे हैं, तभी तो मनुष्य प्रभात काकने लगता है, और जीवन संग्राम में प्रवृत्त होकर एक कण्टक तालिम करता है । फिर भी प्रवृत्ति उसे + + +  
(अध्यात० २७)

विराम के रहस्य की छम्बे कथन द्वारा स्पष्ट किया है —

- जम्बपाठी - जब कथन में जाह है, बुन्नी कि जादवी क्यों विराम होता है, क्योंमिदु बनता है । कुछ लोग तो ऐसे होते हैं जो स्वभाव से ही दुनियाँ के रागरंग से परे होते हैं । उनका मन प्रहान्तधामुर होता है । जिसमें किनी ही नदियाँ पानी ठाड़े, जिसके ऊपर कितनी ही कथाओं से चन्द्रमा चमके, लेकिन जिसमें न तो बाढ़ जाती है, न तनी उठती है ( उगती है कुछ मूर्ति की पित्ताती ) देख , इस और कीती शारकत शान्ति । कामता या माकता की एक रेखा भी कहीं पाती है ? लेकिन, ज्यादातर + + +  
(जम्ब० १०७)

उपरीष्ट देते हुए तथा समकालीन हुए भी कथन छम्बे ही गये हैं जो विषय की देखी हुए जागृत नहीं लगते हैं ।-

- श्यामा - यह जागरता है, पैटा । प्रत्येक प्राणी प्रत्येक कार्य के छिह नहीं बना होता । तुम्हारे तरुण रक्त का लकाजा है कि तुम प्रवृत्त प्रवृत्त प्रवृत्ति की तरह बड़े पैमाने पर काम कर ताँरे जाकाश की प्रकाश से पर का दूट पड़ने की अधिक पक्ष्य करती । तुम्हारे मन्त्र कुटी के पतिष्ठा दीपक की तरह तिष्ठ-तिष्ठ बलकर दीन-दुष्टियों की निरंतर पीना प्रकाश देते रहने की शारकत शान्ति न ही लगेगी + + +  
(रक्षा०-६१)

- सम्झना और संस्कृति के अभाव में मनुष्य एक जाण भी युद्ध है  
विमान नहीं पा सकता । प्रत्येक जाण उसे पशुत्व के रक्त पिपासु  
छीनों तथा नलों का प्रयोग करना पड़ेगा । वह व्यक्ति है  
व्यक्ति का युद्ध होगा - किन्तु वह प्रत्येक व्यक्ति है प्रत्येक व्यक्ति  
का युद्ध होगा - किन्तु वह प्रत्येक + + +  
(समय १२५)

- वशिष्ठ : ( कश्यप की समझती हुए ) राजा पिता के मोह की  
जड़दार समझिए कब नहीं । आप जागिय हैं और आपका कर्ण्य  
है कि मुनियों के जाकाँ + + +  
(यु० ३७)

नाटकों में पाण्डव देते हुए कम अधिकतर उम्मे हो गये हैं, क्योंकि पात्रों-क्यों  
वक्तव्य की भाँति-भाँति है स्पष्ट किया है जिसके कारण कम में दीर्घता जाना  
आभासिक हो गया है ।

- कर्णधार : आप अब जाए यह हमारे लिए सुखी की बात है ।  
यह पाती एक बरानाह है जिसकी बात जितना ही राँधी उतना  
ही पनपती है । उसे यहीन है कि हम आप अब निकलकर इस छिंर्याही  
की सत्य नहीं होने देंगे । अपने- अपने बीपाये लुई छोड़ दीजिए ।  
बड़े, मरत रहे । फिर की कोई बात नहीं -----  
(करी ६१)

- जायदा : प्यारी बहनों, मैं तुम्हें अपनी कहानी सुना रही थी ।  
मैं पूरे विश्वास के साथ आपसे कहती हूँ कि जिस मेरे पुनारत पिता  
जीमान प्यारे छाल की ने मेरे बाजार में मेरे माँ पर जलधिए शम्भु  
भारा था कि मेरी दाढ़ी का पल्ला धिर है उतर गया था, तो  
मैंने उही दिन निश्चय कर लिया था कि मैं हम पुराने पक्षिया नुही  
रीति-रिवाजों को अब और नहीं मानूँगी । रहा होना कभी  
किसी युग में धिर उठना कभी बात, रहा होना कभी नारी का  
पर की बार दिवारी में बन्द रहना कभी, लेकिन आप इन बातों  
की कोई बखला नहीं है -----  
(यु० ३६)

भाषणों की यदि झूठे कथनों में रखा जाय तो वे भाषण न उभर पायारण कथन प्रतीत हो । वेही भी भाषण उच्च के प्रति ऐसी धारणा बन गयी है जो कथन उम्मा ही जाता है उसको भाषण हाँ उम्मा दी जाती है । कई बार व्यक्ति उम्मा कथन बीजों उम्मा है तो उसको कहा जाता है कि भाषण वे रहे हैं । उस दृष्टि से नाटकों में भाषणों की बीच कथनों में रखा गया है ।

तर्कों की दृष्टि में उम्मे कथन अधिक प्रभावशाली है । तर्कों में व्यक्ति कायेत में रहता है और वह अपने तर्कों की तरह तरह के छिद्र करना चाहता, जिसके कारण भी कथन में बीजों का गया है । तर्क-वितर्क में स्पष्टीकरण झूठे कथन द्वारा संभव नहीं है कता: नाटककार ने उम्मे कथन को चुना है ।

- मीमांस - वे नई काम करते हैं, पालु, इष्टादर शिष्ट समाज में उन्हें स्थान की दिया जा सकता है ?

- शिष्ट समाज ! जो समय में समा और धन का जाने पर अपने ही समाज के लोगों के स्वाभाविक रक्त संसार को बाँधकर उन्हें पुता हाँकते हैं, विज्ञान और उन्नति के धारे मार्ग रोककर उन्हें नई कार्य करने और नई बने रहने को बाध्य करते हैं, जो समाज के अंदर में स्वयं कोड़ के बीटाण्डु + + + (अध्या ५६)

- मार्ग शास्त्र - शिक्षा की वे जगता बुरा नहीं करता, तुमने पर में जगता पड़ा है मैंने गुन्हे नहीं रोकने पर काठेन की इन अधिक पड़ी शिक्षा उद्दिष्टियों है डर जगता है ।

- मापी - और मैं कहती हूँ कम पड़ी उद्दिष्टियों है डरना बाँधने जो उद्दिष्टी अधिक पड़ जाती है, जीवन की वास्तविकता उसके सामने कुछ जाती है । वह जीवन की और भी गहरी नज़र है देना सीख जाती है । बाह्य संसार का उसे अधिक पता हो जाता है, समय जाने पर वह जीवन के बुद्ध में प्रति पर बीज न बनकर उसके साथ इन विषयों है कुछ जाती है + + + (अध्या ६६)

भावी की आवेक्षात्मक स्थिति में या तो व्यक्ति कम बोलता है या बोलता ।  
कभी-कभी व्यक्ति इतने आवेक्ष में आ जाता है कि वह अपने समस्त उद्गारों को  
निकालता जाता है ऐसी स्थलों पर कलम में दीर्घता आ गयी है । उदाहरण -

- पुरुष बार : कलती रही तुम । मैं बुरा नहीं मान रहा । कहिर तुम  
महेन्द्र की पत्नी हो हीर --- ।

- स्त्री : ( आवेक्ष में उसकी तरफ मुड़ती ) मत कहिर मुझे महेन्द्र की  
पत्नी । महेन्द्र भी एक जादमी है, बिलकुल अपना घर बार है, पत्नी है,  
यह बात महेन्द्र की अपना कहनेवालों को बुरा है ही रास नहीं आयी ।  
महेन्द्र ने कहा क्या किया, आप लोगों की नज़र में आपका ही कुछ  
जायगी हीन ठिया । महेन्द्र अब पछे की तरह बोलता नहीं + + +  
( काव्य० ६६ )

### जीव के आवेक्ष में

- चन्द्रगुप्त - किन्तु, क्या कारण होने का मैं अधिकारी नहीं हूँ ? पुत्र-  
स्वामिनी - पुत्रों के ? ( ठहर कर सींखती हुई ) नहीं, जीव ज्ञात  
हत्या नहीं करेगी । अब तुम आ गये हो तो चौड़ा ठहरी । यह तीखी  
हूँ उस क्षुब्ध हृदय में, बिनाहीनुत हृदय में बिजली की ट के छेक की  
तरह कुभा हूँ या नहीं, उस पर बिचार करेगी । यदि नहीं, तो मेरी  
दुर्बला का पुरस्कार क्या कुछ और है ? हाँ, जीवन के लिए + + +

( पुत्र० २६ )

- बन्धा : निकाल दो, निकाल दो, मैं स्वयं जाती हूँ । मैं पागल हूँ,  
पागल । मैं कल्ला हूँ, जर्जरित हूँ, मेरी बिजात हो क्या ? पुरुष की  
जातों के हठारों पर नाकनीवाली चीन स्त्री की लज्जा की क्या ? विश्व  
नायक , तुम बैठ रहे हो? तुम भी क्यों बैठोगे ? पुरुष रूप में रहने  
वाले परात्पर -----

( वि००० ७७ )

उपर्युक्त कथनों में जीव के कारण की अवस्था में विस्तारपूर्वक कहा है । कष्ट की विस्फोटिकात्मक स्थिति की भी अभिव्यक्ति हमने कथनों द्वारा की है ।

- रमई - हाय ! राम ! कष्ट के नाही मरन । पाँची के कुहर  
अस न घर के मरन न पाट के जमती मरणास्त तो काहे के हम  
उपे बाप के मुर्दा माँ सपटी उगाहत ? बापन -----

( उलट० १३१-१३२ )

कष्ट या वेदना में अत्यधिक भावुक स्थिति में भी काम उम्मा ही गया है ।

- हा । भास्वर्ण को ऐसी मोहनिद्रा ने पैरा है कि अब हल्ले  
उठने की आशा नहीं । अब है, जो जान बूझकर सोता है उसे  
जीम का सौगा ? हा वैम । तेरे विचित्र चाल है, जो कह राम  
कस्ता या कह बाबू कूँ में टाँका उपार उगावाता है । कठ जो  
हाथी पर सवार फिरते है + + +  
(भारतभा० ७४८)

- प्रमादी : ( पाण्डुरङ्गिणि जीकी पर लक्ष्य देती है । हमलने का  
यत्न करती है । ) तुम नहीं जानते कि तुम मेरे जीवन का किता  
निष्ठाधिक मोड़ रहे हो । ----- अब तुम्हारा बन्ध लीने  
की या + + +  
( हेतु० ३७ )

कहीं-कहीं हमने कथन छोड़ की दृष्टि से अंगत प्रतीत होती है जैसे श्रीचन्द्रावली  
में कथन हलने हमने-हमने हैं विभिन्न एक है ही वाक्य तथा उनमें निश्चित भावों में  
एकत्वता है नीरवता ही जा गई है ।

- हाय । प्यारे, हमारी यह दशा होती है और तुम तनिक नहीं  
ध्यान देती । प्यारे, फिर यह उठिर कहाँ और हम तुम कहाँ ?  
प्यारे, यह संयोग हमकी तो अब की ही बना है, फिर यह  
बातें दुर्लभ ही बाँकी । हाय नाय । मैं अपने इन मनोरथों की  
किस्की मुताज्ज और अपनी उनमें कैसी निकालूँ । प्यारे, रात  
होटी है और स्वप्न बहुत है + + +  
(श्रीचन्द्रा० ३७)

जाणाड़ का एक दिन दूध में २-३ घुंछ के भी कथन जाये हैं। नाटक के अन्त में जाया कथन काफी उम्मा हो गया है जिसमें विभिन्न विषयों पर विचार किया है यह कथन दीर्घता के कारण बलवृद्धता भी छा रहा है तथा ऐंग्रेजीय दृष्टि से उचित नहीं है कि एक पात्र लगातार अपना उम्मा कथन बीजता जा रहा है और दूसरा पात्र कहीं भी कुछ नहीं बीज रहा है। इन उम्मे कथनों में पाठक व दर्शक पूर्व की बातों को भूलता भी जाता है, जिससे कथन को दीर्घता के कारण कथन का प्रभाव कम हो रहा है।

- काछियास : मैं बहुत बार अपने संबंध में सोचा है मल्लिका, और हर बार इस निष्कर्ष पर पहुँचा हूँ कि अम्बिका ठीक करती थी। (जाणाड़० १०६)

“युगे युगे क्राप्ति” में विषय का प्रतीक है छतार भी चर्चा की गयी है। जिसमें बात का विषय है धुंर की है तथा ताने दूसरे विषय पर हो गयी है जिससे कथन हास्यास्पद भी हो गया है।

- डावदा : प्यारी बहनों, मैं तुम्हें अपनी कहानी सुना रही थी। मैं पूरे विश्वास के साथ आपसे कहती हूँ कि जिस दिन मेरे गुपारु फिदा भीमान प्यारेलाठ की मेरी बाजार में मेरे नाउ पर हथलियार धक्का मारा था ---- (युगे० ३६)

“जो दीदी” में भी कथन के उपकरण में भी उम्मा कथन बीजता गया है उसमें मुख्य विषय है छतार चर्चा की गई है जो आवश्यक नहीं है।

- लकी : लेकिन ऐसी भी क्या मुसीबत पड़ गयी कि सेफिड होड़ धई में उफर कर लगे ? नाना भी का दिया क्या + + +

- दीपत : अब क्या बताऊँ दीदी, कहा तो सेफिड ही मैं था, पर मेरे दिहलै मैं तो और सम्मटा था। छापी मुसाफिर थे, पर मेरे लिए उनका अस्तित्व नहीं के बराबर था (संकेता है।) दोनों यूरोपियन हाथद लीज। मुकते तो क्या बीजती, बारस पण्टे की बाजा में कमबत्तों ने बायस में भी नजर तक न भिजायी।



मैं तो ऊब गया वहाँ बैठे-बैठे । लगी एक स्टेशन पर ----- न जाने वह कौन था स्टेशन था --- छोटा था --- किसी कस्बे का स्टेशन । --- अब क्या करूँ दीदी, कैसी खिन्न पितायी थी । कपड़ों कापकी बीबा थी, बछा भी मुन्दर थी वह छुकी । नगरों का हीन्यर्ष भी पैसा है आपने ( अरारत से लंबी की लीर पैसा हुआ होता है ) पीछा लीर बीमार । बिदे जाने के वक्त का इतना त्याग रहता है कि लाना ही नहीं पवता ---- लीर (क वह छुकी थी + + + (लीबी० ६४)

‘छहरों के राजसूत’ में अन्त में कर्मीकरण में नाट्यकार ने कथन के प्रसंग में कुछ बातों को भी उपकरण में छा दिया है बिदे कथन में काफी दीर्घता आ गयी है ।

- नन्द : बातों को उलझाती क्यों हो, पिन्दु ? कौन है वह दूसरा व्यक्ति ? कौन है बिदे में रोक रता है ? + + + (छहरों ८६)

‘माया केकट’ में विभिन्न घटनाओं की तुल्यदी करी छन्दे कथन में रक्ता है तथा एक घटना से दूसरी घटना अनावश्यक रूप में जोड़ी है ।

- सुनीर : यह क्या ? लीर ----- । यह बाबा तो कह रहा है, यहाँ कुछ बीछाम होने जा रहा है । जल्दा, तो यह बात है ----- ये बीछी बीछी बाके लीर बैठे हैं + + + (माया०२)

‘अनुत पुन’ में उत्पन्न चिन्ता ने कथन को अनावश्यक भी बढ़ा कर दिया है । नाटक में ये दीर्घता एवार्ड नाटकों के प्रभाव से आई है ।

कई बार छन्दे कर्मीकरण, उगातार दीर्घता के कारण दर्शक को ऊबा देती हैं । जैसे

- दीदी प्रभाव : इसमें हाथ न जाने की क्या बात थी ? वह उन्हें समझाती । बिदे विरवाद है वह जनता है बातें करती थी + + + +

सुनवार : बी हाँ, पर सुनीर अनुमदी होता है । लेकिन सुनीर यह है कि अनुमदी लीर कान्ति की उदा जनक रहती है । दीनों एक दूसरे के फुटी जाँच नहीं सुनाते + + + (सुनी० ५२)



कथोपकथन में भी नाटककारों की शैली में निम्नता दृष्टिगोचर होती है। प्रारंभिक नाटक कथोपकथन की दृष्टि से अधिक प्रकट नहीं बन पाए बितने कि वास्तविक नाटक।

प्रारंभिक नाटकों में भारतीय और खण्ड के नाटकों में कथन सरल तथा पूर्णतः कथन प्रयुक्त हुए हैं। इन्होंने छोटे तथा छोटे दोनों कीट के कथनों को महत्व दिया है। छोटे कथोपकथन की व्यवहारिक दृष्टि से उचित होती है परन्तु छोटे कथन की भावपूर्ण स्थिति तथा वर्णनात्मक व्यंग्यात्मक स्थिति पर प्रायः प्रयुक्त हुए हैं दीर्घता के कारण नाटकीय दृष्टि से अनुपयुक्त होती है। ये तत्तिदीर्घ कथन 'माता दुर्गा' नीलदेवी तथा श्रीचन्द्रावली में प्रयुक्त हुए हैं।

प्रताप नारायण मिश्र के नाटक में कथोपकथन नाटकीय दृष्टि से प्रयुक्त हुए नहीं प्रतीत होते। इनके नाटक में कथोपकथन की दीर्घता से नाटक उपन्यास का प्रतीत हो रहा है। छोटे कथन भी इनके नाटक में अव्यक्त हुए हैं, परन्तु उनकी अल्पता है। दीर्घ कथन कुछ स्थलों जैसे वर्णनात्मक या भावनात्मक पर तो उचित होती हैं, परन्तु अधिकांश स्थलों पर नाटकीय है। नाटक का प्रारंभिक काल होने के कारण इनके कथोपकथन में परिपक्वता नहीं होने पाई है।

बड़ीनाथ मट्ट के नाटक 'दुर्गावती' में कथोपकथन सरल, व्यवहारिक तथा तत्तिदीर्घ बन पाए हैं, परन्तु फिर भी उन्हें कथनों की दृष्टि से सामान्य कहा जा सकता है, क्योंकि नाटकीयता के सब गुण उन्हें भी नहीं आ पाये हैं। स्वतन्त्र कथनों की अल्पता तथा जहाँ-जहाँ कथनों की दीर्घता व कथनों के बीच में अविच्छेद जाति बाधें नाटक की नाटकीयता को कम कर रहे हैं। मट्ट जी के नाटक पर पा रही रीति का प्रभाव दिखता है। बड़ीनाथ मट्ट के नाटक की तुलना में श्री०पी०जी०बास्तव के उलट केर में कथोपकथन स्वाभाविकता और दूर है। इस नाटक में हास्य की दृष्टि कुछ मुख्य उद्देश्य रहा है, जिसमें छोटे कथन अल्प नहीं लगे हैं। छोटे कथोपकथनों की भी अत्यन्तानुपुन्य रहा है।

प्रताप के नाटकों में कहाँ छोटे-छोटे व्यवहारिक कथोपकथन

मिलते हैं, वहाँ उम्मे-उम्मे कथोपकथन भी कम नहीं है। गंभीरता वितर्क जायैतपूर्ण स्थितियों में प्रायः उम्मे कथनों की रसता है। उम्मे कथनों के जायिक्य है स्वाभाविकता घटती है। नाटकों में कई स्थल ऐसे हैं, जिनमें कथन के लम्बे-लम्बे कहे रहने से यह कथन दीर्घता का दोष समझा लिया जा सकता है। कभी-कभी कथन में अनावश्यक विस्तार भी लटकता है जैसे कथातन्त्र में तीसरे लोक के दूसरे दृश्य में बाबिरा का कथन अनावश्यक विस्तार की प्राप्ति हुआ है। इसके विपरीत इनके नाटकों में लगे छोटे कथोपकथन पुनर, पुनोप तथा कर्मस्मृति हैं। कथोपकथन के उपयुक्तता की दृष्टि से इनका प्रबलवागिनी नाटक अवलोक्य है, फिर चन्द्रगुप्त, सर्वगुप्त तथा कथातन्त्र है।

प्रताप के नाटकों की तुलना में हरिद्वय प्रेमी के कथोपकथन काफी स्वाभाविक तथा नाटकीय दृष्टि से उचित लगते हैं। इनके नाटकों में लम्बे, दीर्घात्मक गतिशील तथा प्रभावक कथनों की भी महत्व मिला है। प्रेमी की के कथोपकथनों के बारे में डा० रामचन्द्र शुक्ल का कथन है : 'की हरिद्वय प्रेमी' के कथोपकथन 'प्रताप' की के कथोपकथनों से अधिक नाटकीयता हैं। उनमें प्रतीकानुसार भारतीयता का पक्का स्वाभाविक डंग भी है और सर्वज्ञान प्राप्त पद्धति पर मान्यता का कौशल्यक अनुशासन भी।<sup>१</sup>

इनके नाटकों में विषय की दृष्टि में लगे हुए उम्मे तथा छोटे कथनों की महत्व मिला है। परन्तु कहीं-कहीं कथनों की दीर्घता इनके नाटकों में भी लटकती है। उम्मे कथन भाषण है भी उन रहे हैं। प्रेमी की के संवादों के विषय में डा० जगन्निधिराज का कथन है

- इनमें कहीं-कहीं विस्तार एवं पुनरुक्ति के दोष लटकते लगते हैं।
- ऐसे दोष प्रायः इनके नाटकों में विशेष रूप से उन स्थलों पर देखे जा सकते हैं, जहाँ कोई महात्मा बोल किन्हीं मुख्यपात्र की उच्चावहता का उद्देश्य देता है। इन उद्देश्य प्रधान संवादों में लक्ष्मीका का दोष का जाना स्वाभाविक है। ऐसे संवादों में कहीं-कहीं तो ऐसा लक्ष्य होता है कि जानी कोई नेता राजनीतिक मंत्र है उद्देश्य कहाँ रहा हो।<sup>२</sup>

१- लक्ष्मी रामचन्द्र शुक्ल 'हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ४०६-४०७।

२- हिन्दी नाटकों की उत्पत्ति का विकास - पृ० २७४।

नाटक में हमें कथनों की तुलना में सौदास्य कथन, नाटकीय दृष्टि से अधिक उपलब्ध माने जाते हैं। हमें नारायण मिश्र के नाटकों में सौदास्य कथनों का आधिकार्य है। इनके कथन सौदास्य के साथ साथ सरल, स्वाभाविक भी हैं। कहीं-कहीं अपूर्ण कथनों से भी भावानिव्यक्ति की गई है। मिश्र जी के नाटक में हमें कथनों से बहुत नहीं रहे हैं। इनके नाटकों में कई स्थलों पर कथन आवश्यकता से अधिक हमें दिखाई देते हैं। 'मुक्ति का रहस्य' में उपासक के कथन कभी कभी दीर्घता के कारण लटकाते हैं। हमें कथन कई बार स्वाभाविकता की होने तथा कथा प्रवाह में बाधक भी लगते हैं। इन दोषों के बावजूद भी कथोपकथन प्रभावक है।

‘विश्वीयिणी बम्बा’ में उपयुक्त मद्र ने भी व्यावहारिकता तथा परिस्थिति की पैली दुर कथोपकथनों का काम किया है। छोटे तथा उन्हे दोनों कोटि के कालों को हम्होंने अपनाया है। उन्हे कालों की गभीर विचर्यों पर चर्चा करते हुए मानसिक इन्द्र के विचरण में मुख्यतः रसा है। उनके अधिकांश कथनों में संगति है। कथोपकथन स्वाभाविक एवं प्रवाहपूर्ण है, पर कई स्थानों पर उन्हे कथन नाटक की गतिशीलता में बाधक हुए हैं। उनके कथन में गद्य के बीच में पद्य का भी प्रयोग मिलता जो कथन की दीर्घ बना देता है।

वरक के नाटकों में कथनों की यथार्थ की दृष्टि है रखा गया है ।  
 छोटे तथा उन्हे कथन विषय की देखी दुर रहे गये हैं । पात्रों की मनःस्थिति  
 के प्रकटीकरण तब बिलंब तथा हास्य-व्यंग्य के कान्धारों को उन्हे कथनों में रखा है ।  
 सामान्य बातचीत को छोटे कथनों में प्रयुक्त किया है । संवाद संबंधी सीमाओं पर  
 विचार करते हुए वरक की कहती हैं वे उन्हे उन्हे वाक्य जल्दा मातृकता की संवाद  
 की जाकाहजागी के सीमाओं की बाधे रह सकती हैं, मन के दलीलों की ऊँचा देते हैं ।  
 मन का वहिक अपनी सामी सीमाओं संवादों में तभी ,पुटीछापन और यथार्थ मन  
 बाधता है और यही मुख्य रूप है रेडियों के ठिठ ठिठा रूपक और नाटक मन पर  
 व्यक्त हो जाता है ।<sup>१६</sup>

कोटि के कथोपकथनों की इसी नाटक में महत्व मिला है। इनके नाटक के कथन इतने उम्मे नहीं हैं कि वे नाटक की गति में अवरोधक हों।

रामचूडा कैरीपुरी की "लम्बपाडी" कृति में भी कई बार कथनों की दीर्घता नाटक में बाधक होती है। नाटक में पात्र मायुक्ता वल्ल वणिनारयण स्थलों पर तथा दार्शनिक विषयों पर कर्वाँ करते हुए प्रायः उम्मे कथनों को सुनते हैं। कहीं उम्मे जादूवादी कथन मान्यता का रूप ले लेते हैं। छोटे कथोपकथनों की व्यावहारिकता उठाने के लिए प्रयुक्त किया है। गोविन्द बल्लभ पन्त के "कूर की बेटी" नाटक में कथोपकथन गल्ल, स्वामाधिक तथा गतिहीन है। इनके नाटक में छोटे कथनों का बाधकत्व है। कुछ बड़े कथन भी लाये हैं परन्तु वे नाटकीयता में बाधक नहीं की हैं।

कावीर चन्द्र माधुर के नाटकों में "कीणार्क" नाटक कथोपकथन की दृष्टि से सर्वाधिकृष्ट है। इनके अन्य नाटकों "पल्ला राजा तथा पल्लव नन्दन" में भी कथोपकथन की उचित दृष्टि रही है। कथनों में तीव्रता, स्वामाधिकता की ओर इनकी दृष्टि रही है। कथन पूर्ण, अपूर्ण, उम्मे तथा छोटे विषयों तथा स्थितियों की दृष्टि से अधिकतर होते गये हैं। परन्तु कहीं-कहीं कथन की दीर्घता बढकती है। "पल्लव नन्दन" में नव के मध्य में नव का प्रयोग करके भी कथन बाँटे गये हैं ऐसे कथन प्रायः दीर्घता को प्राप्त हुए हैं। वे कथन यदि नव में ही होते जाते तो अधिक उचित लगते।

मोहन राकेश की कृतियों में दो कोटि के कथन प्रयुक्त हुए हैं एक जति उतु दूसरे उम्मे कथन। अधिकतर: छोटे कथनों द्वारा अभिव्यक्ति की गई है। भावों की जावेहात्मकता में कथन उम्मे ही गये हैं। इनके नाटकों में एक विशेषता मिलती है कि नाटकों के अन्त में एक दो तीन पृष्ठ का कथन है जिसमें पूरे नाटक की महत् महत्वाओं का व्योरा दिया है जो कि ऐसा लगता है कि नाटक के अन्त में मान्यता दिया जा रहा हो। वैसे मोहन राकेश के कथोपकथन नाटकीय दृष्टि से काफी उपयुक्त है।

उन्नी नारायण ठाक के "नादा केवट" में प्रारंभ के उम्मे कथन

को छोड़कर अन्य पूरे नाटक के कानों में संगति गत्यात्मकता तथा स्वाभाविकता है। छोटे तथा बड़े दोनों कथोपकथनों को नाटक में महत्व मिला है। छोटे कथनों की अधिकता है, उन्हीं कथन प्रायः वर्णनात्मक स्थलों पर जाये हैं।

सत्यजित रैनू तथा बिष्णु प्रसाद के नाटकों 'अमृतपुत्र' तथा 'दुई दुई द्रामि' में उन्हीं कथनों का काफी प्रयोग मिला है। तर्क-वितर्क, समस्याओं के समाधान में कथन दो दो, तीन तीन पृष्ठ के भी हो गये हैं और अमृतपुत्र में पृष्ठ ७३-७५ तक, दुईदुई द्रामि में पृष्ठ २६-२८ तक। उन्हीं कथन दीर्घता के कारण दीर्घ भी हो गये हैं। कई बार उन्हीं कथन अनावश्यक रही गये हैं। कुछ ऐसे उन्हीं कथन हैं जिनमें उलुता छार्द जा सकती है। 'अमृतपुत्र' में खुर्द नाटक के प्रभाव के कारण नाटकों को उधु कथनों की परंपरा को तोड़ा गया है। इन नाटकों में उधु कथन दीर्घ की तुलना में कम है।

इन नाटककारों की तुलना में पुरेन्द्र कर् ने संवादों में नाटकीयता की दृष्टि में रखा है। पात्र जहाँ वास्तविक भावुक हो गये हैं या किसी घटना का वर्णन कर रहे हैं वहीं कथन उन्हीं दूर है। छोटे कथोपकथनों को भी कम महत्व नहीं दिया है।

वाचुनिक नाटकों में छोटन, सिद्ध चट्टा तथा करी ने कथनों की अधिकतर हीनता रखा है तथा कथनों में स्वाभाविकता छाने की कोशिश की है। उन्हीं कथनों को कहाँ रखा है वे उचित उन रहे हैं तथा नाटक की गति में बाधक नहीं हुए हैं।

रस नर्तक नाटक पर खुर्द नाटकों का प्रभाव है, जिनमें कथोपकथन का नाटकीय परंपरा है छटकर भी प्रयोग हुआ है। कहीं-कहीं वाक्यों में एक पंक्ता तथा कथन में अनावश्यक दीर्घता भी मिलती है। इसके साथ-साथ व्यावहारिक कथोपकथन की छड़ी को भी हन्ताने अपनाया है जो कि नाटकीय दृष्टि से उपयुक्त हैं। इनके नाटकों में छोटे-बड़े दोनों कोटि के कथोपकथनों को स्थान मिला है जिनमें छोटे कथनों की अधिकता है।



### गीत जीर पप

नाटकों में गीतों की परंपरा बहुत पुरानी है। नाटकों का आरंभ नांदी पाठ, प्राणना या बंधना से प्रारंभ होता है। मरत लगा उनके पसंदी नाटक-कारों ने गीतों को नाटक का आवश्यक अंग माना है। इसके द्वारा नाटक में धारणा का जाती है ऐसा भी मानते हैं।

हिन्दी नाटकों में गीतों का प्रयोग भारतीय युग में काफी था क्योंकि वह नाटक का आरंभ काठ था तथा संस्कृत नाटकों का उस पर प्रभाव भी था। जैसे जैसे नाटकों की संपादना के निकट छाया का रहा है, गीतों का अभाव होता जा रहा है। नाटकों में जहाँ जीवन में गीतों के प्रयोग स्वतः की देखते हुए हमको व्यवस्थित किया है। वहाँ स्वाभाविकता है। नाटकों में गीतों के प्रयोग में भी विविधता मिलती है।

नाटककारों ने गीतों को भी अभिव्यक्ति की ठीकी मानकर प्रयुक्त किया है। पात्रों के अन्तर्भावों व दुःखानुसारों को गीतों के माध्यम से प्रस्तुत किया है। किङ्कीरिणी बम्हा<sup>१</sup> में छात्र का गीत<sup>२</sup> विनय के व्यापक में जीवन का जीवन गुप्त रही है।<sup>३</sup> उसके अनुसारों को प्रकट कर रहा है।<sup>४</sup> पकड़ा रागा<sup>५</sup> में नीला था वापमान नीला बितान<sup>६</sup> तथा<sup>७</sup> लीने की पाठी जीर है एककती कटोरिया<sup>८</sup> उर्वी की दुःखद्वेष की जाकाका को प्रकट किया है।<sup>९</sup> तपस् नाटक में कंधी का गीत<sup>१०</sup> हम नदी के ही किनारे<sup>११</sup> पाहुणापूर्ण गीत है, जो कि वरत तथा कंधी के अन्तर्भावों तथा लीने की अभिव्यक्ति करता है। एक प्रकार से ये प्रणय गीत है।<sup>१२</sup> अनातखु<sup>१३</sup> में विरहद्वेष अनात में गीत द्वारा अपनी प्रणय वैदना को प्रस्तुत करती है।<sup>१४</sup> किङ्कीरिणी बम्हा<sup>१५</sup> में छात्र द्वारा तिरस्कृत किया जाने पर जीवन है व्याकुल होकर लीने में किसी कठी को हेतुकर<sup>१६</sup> गीत द्वारा दुःखानुसारों को प्रकट

१- किङ्कीरिणी बम्हा, पृ० ५८ ।

२- पकड़ा रागा, पृ० ८५ ।

३- वही, पृ० ३६ ।

किया है। परन्तु यह गीत वर्णरस प्रतीत होता है, क्योंकि जब पात्र परेशान व चिन्तित होता है, उस समय उसकी गाना कहाँ छूकता है। 'जय पराक्रम' में मार-मर्जी का गीत मानस के पर्व पर राजा की उत्तरी भावनाओं की व्यक्त कर रहा है। ये गीत स्वाभाविक लगता है क्योंकि मारमर्जी राज नायिका है और वह राज्य के उच्च अधिकारियों के कक्ष पर उनकी मनोरंजन के लिए स्वर स्वर पर गीत गाती है, जब गीतों में वह अपनी व्यक्त की भी प्रकट करती है। 'नीचन्द्रावली' में वनिकारिता: प्रेम व्यथा की व्यक्त करनेवाले गीत हैं। 'नीचन्द्री' में एकान्त गीत तभी भीति काके ऊपर नायक नीचन्द्री की दुःख वेदना की व्यक्त करने के लिए रखा है। परन्तु नीचन्द्री रीति हुए इस गीत की गाती है, जो उचित नहीं लगता क्योंकि वास्तविक जीवन में ऐसा नहीं होता कि व्यक्ति रीति हुए गाये।

राष्ट्र प्रेम की प्रकट करने के लिए राष्ट्रीय गीतों की चुना है ये गीत मुख्यतः ऐतिहासिक नाटकों में प्रयुक्त हुए हैं। इन गीतों में लोग गुण की प्रशंसा है साथ ही उद्बोधन है। 'रत्नाचम्पन' में 'जय जय जय मेवाड़ महान देशमान है। ये देशमान समूहमान है।' 'जय पराक्रम' में भी 'तेरे ही कारण मृगाल' गीत देश की प्रशंसा में गाया गया है। प्रताप ने भी अपने नाटकों में राष्ट्रीय गीतों को स्थान दिया है। उनकी कृति 'समनुष्ठा' में नातुष्ठा द्वारा गाये गीत में भारत बहिष्मा वर्णित है। 'अरुण यह मधुसूय देश हमारा' गीत देश प्रेम की भावना को प्रकट करने के लिए रखा है। 'दुर्गावती' में देशपति के राष्ट्रीय गीतों द्वारा व्यक्त किया है।

कुछ गीत नाटकों में भारतीय संस्कृति एवं प्रकृति की व्याख्या में गाये गये हैं। प्रताप के नाटक 'जगतसु' में इस प्रकार के गीत 'गीतु' के रूप पठ में स्नेहाकृत करवाती है।<sup>१</sup> यहाँ है मन्दार गति में पवन रसीला-मन्दन कावन का<sup>२</sup> है। 'समनुष्ठा' का 'जिनाद्वि तुंग हूँ है प्रबुद्ध बुद्ध नास्ती प्रमाण गीत ( Marching Song ) का उत्कृष्ट मूना है। रत्नाचम्पन में प्रेम पर्व का पर्व काव<sup>३</sup> गीत भारतीय संस्कृति के ऊपर प्रकाश डाल रहा है। इस गीत के

१- जगतसु, पृ० २६।

२- वही, पृ० ७६।

३- रत्नाचम्पन, पृ०

द्वारा भारतीय उत्सव रत्ना बन्धन के महत्व को प्रकट किया गया है ।<sup>१</sup> तबनि मरण को वर्णन करी री,<sup>२</sup> की संस्कृति पर प्रभाव डाल रहा है इसी द्वारा राजपूतों की संस्कृति में जोषा प्रभा<sup>३</sup> को उजागर किया गया है ।<sup>४</sup> काशी की रानी<sup>५</sup> में प्रकृति का वर्णन गीत द्वारा किया है ।

श्री चन्द्रावली में भारतीयों की ने स्वात्मक भावना में उन्माधुना का वर्णन किया है । यह स्वात्मक तन्त्र जाफरी उन्मा हो गया है । इसी द्वारा नाट्यकार का पैर प्रेम कलक रहा है ।

कुछ नाट्यकारों ने प्रार्थना गीतों का भी प्रयत्न किया है इस प्रकार के गीत भी अधिकतर ऐतिहासिक नाटकों में मुख्यतः जाये हैं । इन गीतों द्वारा पात्रों के चरित्र पर भी प्रभाव डाला है कि पात्र ईश्वर भक्त हैं । कम पराक्रम में नाटक के आरंभ में विजय की तैयारी करते हुए ईश्वर की स्तुति की गई है तथा नाटक के अन्त में विजय प्राप्त हो जाने पर ईश्वर की प्रार्थना की जा रही है जो कि उपयुक्त स्थल पर गाये जाने के कारण उचित लगते हैं । इसी प्रकार<sup>६</sup> दुर्गावती<sup>७</sup> में नाटक के अन्त में स्वर्ग की आत्माओं के द्वारा प्रार्थना गीत<sup>८</sup> रहे ऐसी माहा-वीरान<sup>९</sup> गवाया है जो कि स्थिति के अनुसार प्रयुक्त होने के कारण संगत प्रतीत होता है ।  
‘उलट फेर’ में भी नाटक के आरंभ में ही प्रार्थना गीत गाया गया है जो कि उचित लग रहा है । गोविन्द बल्लभपन्त की ‘रत्ना’ शंभू की बेटी<sup>१०</sup> में जायिक ज्ञान का चित्रण है फिर भी नाटक का आरंभ मंगलाचरण है हुआ है । कामिनी नाम की स्त्री पात्र संस्था को पर में प्रभाव करते हुए जीत भा रही है वह मंगलाचरण है<sup>११</sup> श्याम वर्ण कमल वर्ण शरण हूँ तुम्हारी<sup>१२</sup> । ‘काशी की रानी’ में एक स्थल पर भक्ति-पद गीत गाया है जो कि पूजन के समय अनुष्ठान के रूप में गाया गया है । ‘पछला राधा’ में काशीचन्द्र चन्द्र नाथुर ने बन्धन के रूप में इसीकी की गवाया है तथा ब्रह्मचर्य बन्धन में कम कम गिरिराज किछोरी<sup>१३</sup> भिरवा के मन्दिर में स्तुति गीत में गाया है । गीत परिस्थिति अनुसार प्रयुक्त हुआ है । इसी प्रकार ‘माया वैजय’ में जनायालय के बन्धे प्रार्थना गीत गाते हैं जो कि स्थिति के अनुसार प्रयुक्त हुआ है ।

१- रत्ना बन्धन, पृ०

(२) दुर्गावती, पृ० १३६ ।

३- शंभू की बेटी, पृ० ६०।



विषय के अतिरिक्त पात्रों के चरित्र के कारण भी गीतों का प्रयोग नाटककारों ने किया है जैसे 'जय पराजय' में मारम्ही नामक गायिका की अधिकार गीत गाती है तथा: उसके गीत नाटक में उचित लगते हैं क्योंकि नाटक में पात्रों के चरित्र पर उसे स्पष्ट-स्पष्ट चरित्र गीत गाने पड़े हैं। इसी प्रकार 'हफा' में कंकी नामक पात्री द्वारा भी गीत अधिक गवाये गये हैं क्योंकि वह राज्य की कतिपय के अन्त में नाटक में प्रस्तुत की गई है तथा: उसके कार्य के अन्त में ही गीतों की योजना की गई है। श्री ० पी ० श्रीवास्तव की रचना 'उलट फेर' में चित्करेव नाम की स्त्री बेशका है, उसी को गीत गवाये गये हैं वह उसके कार्य व्यापार की दैर्घ्य और ठीक है। 'दुर्गावती' में भी गायक कलाकार तानवीन राज्यलक्ष्मी में गीत गाता है जो कि उसके चरित्र के कारण उचित लगा है। नैपथ्य गीतों की कुछ नाटककारों ने रखा है जिसमें कालिंद प्रसाद, उपेन्द्र नाथ अशक, हरिचरण प्रेमी, बल्लभ गोविन्द बल्लभ और तथा रामबुद्धा भीपुरी हैं, इनकी नैपथ्य गीत नाटक में लटकती नहीं हैं।

नाटकों में कुछ गीतों का प्रयोग उपयुक्त स्थल पर हुआ है जो अति-संगत प्रतीत हुआ है। जैसे नाटकों में कंका के गीत उचित स्थल पर हैं। 'जय पराजय' चरित्र नन्दन 'कुरुर की बेटी' में ये गीत जाये हैं। अशक की श्री रचना स्वर्ण की काल में भी तीन स्थलों पर गीतों की योजना की गई है जो कि अत्यन्त स्वाभाविक है। एक स्थल पर पात्र स्वान के छिड़ जाते हुए गुस्सुना रहा है 'मैं बदन का पंखी बन के बदन बन सीखूँ'।<sup>१</sup> यह केवल एक पंक्ति का गुस्सुनाना ही अत्यन्त संगत प्रतीत हुआ है जैसा कि आचार्य अन्त में व्यक्ति कहते अन्य गुस्सुनाता है। दूसरे स्थल पर एक गायिका का रिहाई गीत सुनाया गया है 'दरद बिना दूखन लागे मैं'।<sup>२</sup> तीसरे स्थल पर एक रीते हुए बच्चे को पुकारने के छिड़ लीरी गीत की भी पंक्तियाँ लीखा मेरी रानी लीखा, ऊँचा बड़ी पयानी लीखा' नाई गई है। जो कि नाटक में स्वाभाविकता लाने में सहायक हुए हैं। 'बम्बहाली'

१- स्वर्ण की काल, पृ० ४।

२- वही, पृ० ३०।

नाटक में प्रारंभ में कुंठे का गीत भी उचित लगा। ६, जो कनूच में सब स्त्री पात्र कुंठा कुंठे हुए गाती है। इसी प्रकार प्रताप नारायण मिश्र की रचना 'मातृ दुर्दशा' में कुछ गीत परिस्मृतिकृत जाये हैं। पुनया पिम्बरवा कीरि माया<sup>१</sup> तथा 'एन का लौटावे धरिया फरिया धरिया'<sup>२</sup> ये दोनों गीत एक पात्री दूसरी पात्री से ये गीत गाने का अनुरोध करती है और अनुरोध पर वह गीत गाती है। इस प्रकार अनुरोध करने पर गाने के कारण ये गीत उस स्थल पर उचित लगने लगे हैं, तन्मूला उस स्थल पर गीतों का वागमन अक्षेप प्रतीत होता है। 'पुनर्विती' कृति में कर्त्तव्या गीत गाती हुई राज्यलता में नृत्य कर रही है तथा नायक कडाकार तानसेन बख्शार साहब ने गीत गाकर तब का मनोरंजन कर रहा है<sup>३</sup> इन दोनों स्थलों पर गीत जाने उचित लगे हैं। 'कान्छी की रानी' में नृत्य गीत तथा स्तुति गीत भी उचित लगे हैं। एक स्थल पर एक पुरान बाछा अपने पुरान की गीत गाकर बेल रहा है वह गीत इस प्रकार है

मेरा पुरान की कोई लावे

ताँ कर स्वस्थ पुरान ली जावे<sup>४</sup>

यह गीत नाटक में अत्यन्त स्वाभाविक बन पड़ा है। इसी प्रकार के बाजार के दृश्य में लबीलता लाने के लिए व्यापारियों के गीतों की योजना माहोन्दु की ने की है जो कि कड़ी स्वाभाविक बन पड़ी है। 'बंगूर की पैटी' में एक स्थल पर रंगमंच की प्रस्तुति के लिए नृत्य गीत का जम्हाय कराया जा रहा है वतः वहाँ गीत की अवतारणा उचित लगी है। 'स्वस्थुषा' में देवीना सुद जीव में मनोरंजन के लिए गीत गा रही है।<sup>५</sup> 'लजात खु' में भी रयाना एक दृश्य में शिन्द का

१- मातृ दुर्दशा, पृ० ८६ ।

२- वही, पृ० ८६ ।

३- पुनर्विती, पृ० ४६ ।

४- वही, पृ० ८८ ।

५- कान्छी की रानी, पृ० ७४ ।

६- स्वस्थुषा, पृ० ४५ ।

मनोरंजन करने के लिए गीत गाती हैं। इस प्रकार के स्थलों पर गीत सटफोते नहीं हैं। जगदीश चन्द्र माधुर की रचनाओं में 'पल्ला राबा' में पृ० ८५ पर समुद्र गीत की उत्थास वनि के लिए गाया गया है उसकी स्थिति भी ठीक है। इसके अतिरिक्त बहरथ नन्दन में विवाह के दृश्य में वसियों द्वारा गाया जा रहा गीत अतिस्वामाधिक बन पड़ा है।

नाटकों में कुछ गीत ऐसे स्थलों पर जाये हैं कि, वे नाटकों की सीमा की बढ़ाने की ज़रूरत उत्पन्न करता है। इस प्रकार के गीत उल्टे कैरे नाटक में कई स्थलों पर जाये हैं। एक स्थल पर न्यायालय के दृश्य में बकील तथा मुवक्किल गानों के द्वारा प्रशंसा कर रहे हैं जो कि बहुत अनुचित लगता है। इसी प्रकार रमकई नामक पात्री कचहरी में तब वे सामने माना माने लगती है जो कि नाटक के सौन्दर्य में बाधक प्रतीत हुआ है। भारत दुर्दशा में प्रताप नारायण मिश्र ने एक ऐसे स्थल पर गीत का प्रयोग करवाया है, यति अपनी पत्नी की मायके जाने की कहता है उस स्थल पर पत्नी माना जाती है<sup>१</sup> जो कि मुटिपूर्ण लगता है। 'विद्रोहिणी बन्धा' में भी ज़ीव के स्थल पर पमात्मक माना बुझाये गई है जो अस्वामाधिक प्रतीत हुई है। इसी भाँति 'कंगूर की बेटी' में बन्त में लवारी बाबा अपने लंबीपियों से लंबे विच्छेद करते हुए ज़ीव के बावैश में गीत गाते हैं जो कि बहुत सटफोता है। ककरी नाटक में राज्य अर्जुन के दृश्य में ककरी की स्तुति करते हुए गीत गाया है जो कि उचित नहीं लगता है।

इस प्रकार नाटककारों के गीतों के प्रयोग में भिन्नता मिलती है। भारतीय चरित्रचित्र प्रताप नारायण मिश्र तथा प्रताप के नाट्य गीतों में खार मिलता है। भारतीयों की के नाटक नाट्य साहित्य के प्रारंभिक युग में जिसे बाने के कारण उनके <sup>गीतों के</sup> बाकार में वृत्तताभाव<sup>२</sup> गई है। भारतीयों ने तो गीतों की माध्यम ही माना है। उनका कथन है कि गीतों का कार्य क्या है प्रवाह लाना तथा कभीर

१- कथासङ्ग, पृ० ८१।

२- भारत दुर्दशा - नाटकों परिचय ।

३- कंगूर की बेटी, पृ० १३५ ।

वातावरण में सरलता उत्पन्न करता है किन्तु भारतीयों की ये नीतियों की इसकी प्रभावता ये थी है कि ये नाटक की गति में बाधक बन गये हैं। कहीं-कहीं आवश्यक नीत भी जा गये हैं। "नीलदेवी" तो नीतिरूपक का प्रतीत होता है क्योंकि इसमें नीतियों की प्रधानता है। पन्द्रावली भी काव्यात्मक प्रणय कथा है। भारत दुर्बला में जाये नीत भी दीपता है कारण दुर्बलपूर्ण है। कहीं-कहीं रीति दुर नीत गवाया गया है वह नाटक में लुप्त हो जाता है। "जिह्व नगरी" के नीत हास्य व्यंग्य के उद्बोधक हैं तथा उनके प्रयोग के स्थल भी ठीक हैं यी तीन स्थल पर यीही भी बोल गये हैं। मुख्य रूप है भारतीयों की के नाटकों में प्रणय नीत, स्तुति नीत हास्य नीत, प्रकृति वर्णन के नीत, राष्ट्रीय नीत जाये हैं। इनके नाटकों में छोटे नीतों का आभाव है। भारतीयों युग के पहले नाटककार प्रताप नारायण मिश्र की रचना "भारत दुर्बला" भी नीतों से प्रभावित हुई है। इनके नाटक में नीतों के साथ-साथ बाणियों की भी गाया गया है। नीतों के प्रयोग में इनके भी नाटक में दुर्बला पिताई होती है। नाटक की कथावस्तु तथा पात्रों की प्रवृत्तियों की देखी हुए उन्होंने काव्यात्मकपद नीतों को अधिक रखा है। "कुम्हिली" नाटक में तो नीतों की भरमार है। नीतों के साथ-साथ पञ्चात्मक भाषा का भी काफी प्रयोग किया गया है अधिकतर पात्र अपनी भाषों की पञ्चात्मक भाषा में बात कर रहते हैं। कुछ स्थलों पर तो पात्रों के वातावरण की इस प्रकार होती है कि पु० १८ पर तथा पु० १९ पर अम्बर और पुष्पराज के संवाद है। उन्होंने भाषा में सरलता लाने तथा पात्रों के स्पष्टीकरण तथा पुनः साहित्य के प्रभाव के कारण यह का अधिक प्रयोग किया है। नाटक के अन्त में यदा के अधिकतर संवाद पञ्चात्मक भाषा में बोल गये हैं। नीत अधिकतर उचित स्थलों पर गाये गये हैं। नीतों में मुख्य नीत, स्वान्त नीत, राष्ट्रीय नीत, मुहान्त जाये हैं। कहीं-कहीं नीतों का जाकार बढ़ा हो गया है जो कि नाटक की गतिहीन बनाने में सफल नहीं हो पाया है।

प्रताप के नाटकों में नीत प्रचुर पाया में है। प्रताप तथा भारतीयों की के नीतों में अंतर दुर्बलापर होता है। भारतीयों के नीत भावनाओं

की सुसूति करानेवाले तथा पात्रों के चरित्र पर प्रभाव डालनेवाले हैं। प्रभाव के नाटकों में परिस्थिति के अनुरूप उनकी रचना हुई है - क्रांतिक, वास्तविक, नाटिकपरक, राष्ट्रीय एवं प्रकृति सौन्दर्यमूलक आदि सभी प्रकार के गीत हैं। रसांत में गाये गये गीतों की प्रशानता है। सभी पात्रों ने विशेषकर उन्धे-उन्धे गीतों को गाया है जो स्वयंभूत की देवता तथा अज्ञातस्तु की पाँवों की नींवों ने तात-तात बार उन्धे-उन्धे गीत गाये हैं जो कि अस्वानाविकता उत्पन्न कर देते हैं। प्रभाव के नाटकों में सभी पात्रों ने सब से अधिक गीत गाये हैं। नेपथ्य गीतों की भी नाटकों में स्थान बिठा है, इनके गीतों की मनोवैज्ञानिक पुष्ट्युक्ति है। गीतों के द्वारा पात्रों के व्यक्तित्व की सुतर किया गया है। ये गीत पात्र तथा परिस्थिति के अनुरूप ही लिखे गये हैं। प्रभाव के नाटकों में गीतों का वाकार दीर्घ हो गया है जो अज्ञातस्तु में स्थाना द्वारा गाये हुए गीत, स्वयंभूत में पाँवों तक के पाँवों दृश्य का समेत मान जो कि बहुत उन्धे होने के कारण दीर्घपूर्ण होता है। नेपथ्य में गाये जानेवाले गीत भी उन्धे हैं। प्रभाव के नाटकों में गीतों के साथ-साथ फात्मक उक्तियाँ द्वारा भी अभिव्यक्ति हुई है। कई बार पत्र प्रयोग हुआ रूप में हुआ है। ये प्रभाव भारतीय तथा संस्कृत का है।

अपभ्रंश मट्ट की रचना "विहीरिणी बन्धा" में भी गीतों का एकल स्थापित हुआ है। उनके यथावृत्ता की नहीं स्थान पाये हैं। गीतों में नाटकीय उपयुक्तता एकलता है जीवित हुई है। इनके गीत पात्रों के चरित्र, प्रतीक, वातावरण तथा पात्रों की मनोवृत्तियों है पूर्णतः संवीकृत है। मट्ट की के पात्रों की भावनाएं गीतों के माध्यम से सुनिश्चित हुई हैं जो तीसरे तक के दूसरे दृश्य का गीत

\* लिखने कही की जोड़कर \*

एक दृश्य में स्वयंभूत मंडप में बरमाठा के समय गीत गाया गया है जो कि बहुत स्वाभाविक होता है। काव्यात्मक रूप भी प्रयुक्त हुए हैं। गीत बहुत उन्धे नहीं हैं। गीत एकलता छिड़ हुए तथा प्रभावमय है। एक एक पर गीत योजना उचित नहीं लगती है।

बी० पी० श्रीवास्तव के नाटक 'उठ केर' में भी प्रसाद के नाटकों के समान काफी नीतों का प्रयोग हुआ है परन्तु इनके नाटक के नीत प्रसाद और मात्सेन्दु जी के नाटकों की कौटि है विन्मता छिर पुर है । नाटक का आरंभ बंदना है हुआ है जो कि उपयुक्त है । कुछ स्थलों पर नीतों का प्रयोग अधिक वर्णित लगा है । अधिकतर नीत शास्त्र के उद्देश्य है प्रयुक्त पुर है । नाटक का प्रारंभ व अन्त नीतों से ही हुआ है । इनके नीतों का प्रयोग उपयुक्त स्थल पर न होने के कारण अधिकतर दोषपूर्ण रहा है ।

बी० पी० श्रीवास्तव की दुनिया में शरद्वृष्ण प्रेमी के नाटकों में नीतों का प्रयोग एकछता है हुआ है इनके नाटकों में नीतों के द्वारा कथानक की गति प्रदान की गई है । इनके अपने नाटक का प्रारंभ और अन्त नीत से ही हुआ है । पात्रों के चरित्र एवं मानसिक स्थिति को नीतों द्वारा ही स्पष्ट किया गया है । इसमें झूठे का नीत, वैपश्य नीत, नृत्यगान, प्रणयनीत आये हैं । परिस्थितिनुकूल एक स्थल पर नीता का पाठ कराया गया है । नीत उचित स्थलों पर प्रयुक्त पुर है परन्तु नीत आकार में अधिकतर दीर्घ है जो नीत तो काफी लम्बे हैं ।<sup>१</sup> 'रसा बन्धन' में नीत का प्रयोग एक अन्य विविध ढंग से किया है कि एक दृश्य की समाप्ति नीत से की गई है तो दूसरे दृश्य का प्रारंभ भी नीत से किया गया है जैसे कि प्रथम अंक के पाँचवें दृश्य की समाप्ति तथा छठे अंक के प्रारंभ में नीत है । अधिकतर दृश्य का आरंभ ही नीत से हुआ है । रसा बन्धन के पहले अंक का दूसरा दृश्य तथा छठा दृश्य तीसरे अंक का चौथा दृश्य नीत से ही आरंभ हुआ है । इसमें युवगान, वैपश्य, नीत, बाँहर नीत, नृत्य नीत आये हैं । इसी अतिरिक्त दो स्थानों पर श्लोक<sup>गी</sup> आये गये हैं । लम्बे तथा छोटे दोनों प्रकार के नीत प्रयुक्त पुर है । नाटक में नीतों के विनय में प्रेमी जी का दृष्टिकोण उदार है । उन्होंने नीतों को नाटक का अपरित्याज्य को माना है ।<sup>२</sup> यदि रसार्प या हवाक चित्रपट का ध्यान न ही तो नाटकों में नीतों को निर्धारित किया जा सकता है । रस दृष्टि में नीत बहुत हानिकार होता है ।<sup>२</sup>

१- उपर्य - पृ० २७-२८, १२६-१२७ ।

२- विनयान, प्रकार, पृ० १४।



हमारे स्पष्ट होता है कि प्रेमी जी ने रंगमंच की दृष्टि में रहते हुए गीत-योजना की स्वीकार किया है किन्तु उनकी धारणा है कि गीत प्रतीक है सम्बन्ध नहीं होने चाहिए। प्रत्येक नाटक में दो-एक-तीनों- प्रिय पात्रों का वागमय भी है वर्णित नहीं मानते। उनके शब्दों में यह ठीक है कि नाटक का प्रत्येक पात्र गायक नहीं हो सकता, न प्रत्येक स्थान गीतों के लिए उपयुक्त होता है। फिर भी नाटक में दो एक पात्र ऐसे होते जा सकते हैं जिनका गाना कहानी की स्वाभाविकता को नष्ट न करता हो। गीत कथानक के अंगुष्ठ ही और भी एक वातावरण, जो प्रभाव उत्पन्न करना चाहता है। उसकी महत्ता कल्पना की।<sup>१</sup> उनका कथन है कि मैं गीत इसलिए रखें कि नाटक खेले वालों की यही भाव थी। यह मैं अवश्य किया कि गीत कथा के अंग बनकर जाए हैं। एक पेट वार्ता में उन्होंने कहा है कि मैं यह मानता हूँ कि दो-एक नाटकों में गीतों की संख्या बहुत ही नहीं है जिस में अपनी मूठ कह सकता हूँ। + + + + + अब नाटकों का हम बचलता जा रहा है। कर्णों की रुचि बढ़ रही है। हम सब बातों की देखी हुए अब नाटकों में गीतों की परमार उचित नहीं जान पड़ती और बाद के नौ नाटकों में गीतों की संख्या बहुत कम ही नहीं है।<sup>२</sup>

गोविन्द बल्लभ पन्त की रचना 'अंगूर की पेट्टी' कापुनिक समाज का भिन्न होने पर भी मंगलाचरण युक्त है। नाटक का प्रारंभ प्राचीन नाटकों की भाँति मंगलाचरण से प्रारंभ हुआ है। १-२ स्थलों पर गीत दीनपूजा स्थिति में जाये हैं। जैसे ग्राम के आँगन में गीत की योजना की नहीं है। गीत अधिकतर छोटे ही जाये हैं।

'बम्बपाडी' नाटिका में रामपुरा बैनीपुरी ने ५ स्थलों पर गीतों को रखा है। नाटक का प्रारंभ तथा अन्त गीत से ही हुआ है। पारिस्थिति-मुक्त गीतों की योजना की नहीं है। प्रारंभ में मूला गीत को रखा है तथा अंत में अन्त पात्र में नैपथ्य गीत रखा है। इसी अतिरिक्त मुत्करीत, राष्ट्रगीत तथा

१- विजयपान, पुनार, पृ० १४।

२- विश्व ज्योति, फरवरी, अ० १९५८, पृ० २६।

भावुक स्थिति में गीत जाया है। सभी गीत स्वाभाविकता लिए हुए हैं। उम्मीद व छोटे दोनों कीट के गीतों को स्थान मिला है। नाटक के अन्त में भी गीत रखा गया है वह उम्मा गीत है परन्तु यह गीत नाटक में लटकता नहीं है।

बरक के नाटकों में भी गीत योजना की गई है उनकी कृति 'जय पराजय' का प्रारंभ व अन्त स्तुतिगीत है जुड़ा है जो स्वाभाविक प्रतीत होता है। इसके अतिरिक्त पात्र के भावों की अभिव्यक्ति के लिए भी गीत रले गये हैं। जय पराजय में नैफ़ूय गीत के द्वारा राजा उत्त सिंह की बीहता, कैम, गौरव का वर्णन कराया है। छमूह गीत भी जाये हैं। छोटे गीतों को महत्व दिया गया है। 'स्वर्ग की माला' में तो पूरा गीत नहीं नहीं रखा है केवल एक-दो पंक्तियाँ ही ली गई हैं, परन्तु नाटक के स्थल की देखी हुई ये गीत बड़े स्वाभाविक प्रतीत होते हैं। 'जमीं दीदी' में तो पात्रानुसृत गीतों की बजाय डेर व गुन्गलों की रखा गया है। पात्र केवल स्वभाव का तथा आधुनिक है जो गीतों की अपेक्षा डेर सावरी का लुक्क है। एक सल पर कविता भी रही नहीं है जो कि एक बाल पात्र द्वारा गवाई गई है। ये सब योजना नाटक में स्फूर्ति पैदा करती चखती है। इनके सभी नाटकों में छमू गीत योजना है। बरक जी का इस संबंध में कहना है 'जबना नाटक नाच गाने के लक्ष्य नहीं, जमी कथामक, उपरी अन्तर्भूत द्रव्य, पुस्त पुटीठे संवाद और अभिनेताओं के सुन्दर अभिनय के लक्ष्य पर चला जायिए।'

'कान्ही की रानी' में कृदावन छल बर्मा ने गीतों को अधिक महत्व दिया है नृत्य गीत, छमूह गीत, मजि गीत जाये हैं इसके अतिरिक्त पात्रानुसृत व्यावसायिकों के गीत में घुरनवाडे का गीत उमी की माया के अनुरूप रखा है जो पात्रानुसृत गीत होने के कारण काफी लम्बा लगता है। गीतों का आकार नहीं भी उम्मा नहीं जुड़ा है और न ही उनकी अधिकता लटकती है।

जगदीश बन्ध माधुर विरचित 'कीजार्क' में नाटक के प्रारंभ तथा अन्त में नैफ़ूय गीतों को स्थान मिला है। 'पल्ला राजा' में गीतों में ठीक



छोटी पर काय है। गीतों के माध्यम से पात्रों के जीवन की सर्वांगीण उभारों का प्रयत्न किया है। समूह गीत, बन्दना में स्त्रीक गाये गये हैं। गीतों का एक-एक प्रयोग हुआ है। 'दक्षर वन्दन' में तो दोहा, चौपाई तथा गीतों की भरमार है क्योंकि कथावस्तु रामायण पर आधारित है अतः रामायण के दोहा, चौपाई पूरे नाटक में गाये गये हैं। कथा को देखते हुए ये कथात्मक संवाद व्युत्पन्न नहीं होती।

प्रवाद युग के बाद गीतों का प्रयोग नाटकों में धीरे-धीरे कम होता गया है। उसी नारायण मिश्र के नाटकों में गीतों का अभाव है। उनके नाटक 'मुक्ति का रहस्य' में गीतों का कुछ-कुछ प्रयोग नहीं हुआ है। चिन्मूर की 'होली' में बन्दप्रकटा केवल एक चीज गुनगुनाती है। जो कि स्वाभाविक लगता है। गीतों के विषय में उसी नारायण मिश्र जी के विचार जो कि उन्होंने 'मुक्ति का रहस्य' नाटक के प्रारंभ में 'मुक्तिवादी क्यों हूँ' भूमिका में दिये हैं। 'मेरी राय में नाटक में गीत रखना कोई बहुत जरूरी नहीं है कभी-कभी तो गीत कथानकों के प्रदर्शन में बाधक हो उठती है।'

'नाटकों में गीत का चलापाती मैं नहीं तक हूँ - बस तक इसे जीवन में देख पाता हूँ। बिना किसी बलि का स्वाभाविक मुकाबल में संगीत की ओर देखना, उसके द्वारा जो बार गीत गवा देना मैं ठीक समझता हूँ।'<sup>2</sup>

मोहन राय के नाटकों में भी गीतों की ओर अधिक ध्यान नहीं दिया है। 'आजाद का एक दिन' नाटक में एक स्थल पर कुछ चीकियाँ संस्कृत की गुनगुनाई गई हैं।<sup>3</sup> जो कि बड़े उचित स्थल पर प्रयुक्त हुई है। 'छात्रों के राजवंश' में भी गीतों की स्थान नहीं मिला है एक स्थल पर 'हुँद शरण गच्छामि' चीकियाँ ही गायी गई हैं। जहाँ जरूर में तो नाटककार ने इस ओर धृष्टि दी नहीं ठाही है।

हर्षिवर पन्नाड तबोना की कृति 'करी' में एक दृश्य में करी की स्तुति की जा रही है इसके अतिरिक्त गीत, बन्दना, दोहा, चौबोला गाये गये हैं।

१-२ मुक्ति का रहस्य - मैं मुक्तिवादी क्यों हूँ (भूमिका) पृ० २४-२५।

३- आजाद का एक दिन, पृ० ८।

सभी गीत नाटक में हास्यपूर्ण एवं मनोरंजक बनाने के लिए प्रयुक्त हुए हैं।" माया केवटन में तीन स्थलों पर गीत गाये गये हैं जिसमें अपूर्ण गीत भी है। एक दृश्य में नेफथ्य है अनाथाश्रम के बच्चे गीत गाते हैं दूसरा गीत पात्र के बंधु स्वभाव की अभिव्यक्ति के लिए रखा गया है। पात्र आधुनिकता से प्रभावित तथा शिक्षित है इसलिए एक स्थल पर लीवी युग पर आधुनिक गीत की योजना भी की गई है। शिक्षित पात्र द्वारा लोकगीत गवाया है जो संगत लगता है।

आधुनिक नाटककारों में मणिमसुन्दर ने "रत्नमय" गीतों की काफी महत्त्व दिया है परन्तु इनके सभी गीत अव्यवस्थित और तुच्छवीर्य हैं हास्य की दृष्टि के लिए गीतों की योजना की गई है। छोटे-बड़े दोनों प्रकार के ही गीत आये हैं। समूह गान अधिकतर है नाटक समाप्ति में स्तुतिगीत गाया गया है।

आधुनिक नाटकों में गीतों की योजना बहुत कम मिलती है। कुछ नाटककार ऐसे भी हैं जिन्होंने गीतों की ओर दृष्टि दी नहीं डाँठी है। संस्कृत चिन्ता के "अमृतमृत्यु" में गुरेन्द्र वर्मा के अपने नाटकों नायक ललनायक विपुलक "हेतुर्भव" तथा विष्णु कुमार प्रसाद की कृति लौटन मुझारादास के तिलपट्टा नाटक में गीत बिलकुल नहीं प्रयुक्त हुए हैं। विष्णु प्रसाद विरचित "दुई दुई ज़ान्ति" में विवाह के दृश्य में कुछ गीतों की ग़लत पाठ किया गया है परन्तु गीत नहीं आये हैं।

इस प्रकार नाटकों की गीत परंपरा में परिवर्तन होता जा रहा है। पूर्व युगों की तुलना में इस युग के नाटकों में गीतों की संख्या बहुत कम है और गीतों की कौटुह्य भी कम है। गीतों की क्याथा देखी हुए अधिकतर प्रयुक्त कर रहे हैं। आधुनिक नाटकों में गीतों की पैदावाजी का प्रयोग अधिक होने लगा है।

**ଓଠବା ଜଣାଅ**

**ଭାବା-ଭେଦ**

### पात्रानुसार भाषा

किन्ती भी नाटककार को यदि अपने पात्र को सजीव और वास्तविक बनाना है, तो उसे अपने पात्रों की भाषा पर पूरा ध्यान देना होगा। भाषा सम्प्रदायों की विविधता हमें समाज में मिलती है, उसी विविधता की स्थापना उसे नाटक में करनी चाहिए। इस बात का पूरा-पूरा ध्यान रखना चाहिए कि वर्ग काया व्यक्ति के व्यक्तित्व और उनके संस्कारों के अनुसार ही भाषा का प्रयोग किया जाय। उच्च वर्ग का व्यक्ति विश्व भाषा का प्रयोग करता है, निम्न वर्ग का व्यक्ति उसी भिन्न भाषा का प्रयोग करता है। राजा की भाषा और होती है, तो नौकर भी भाषा और। व्यक्ति और वर्ग की भाषा में ही नहीं स्त्री-पुरुष की भाषा में भी अन्तर होता है। हम पड़े लिखे और अनपढ़ आदमी की अलग दृष्टि और अलिखित अथवा एक शहरी और देशी व्यक्ति की पहचान उसकी भाषा से करते हैं। भिन्न-भिन्न व्यवसायों में हमें लोगों की भाषा में भी अन्तर होता है। हिन्दू मुसलमान और ईसाई की भाषा में संस्कारगत अन्तर होना स्वाभाविक है। इन सब दृष्टियों का ध्यान में रखकर नाटककार को प्रत्येक पात्र के भाषा चुननी पड़ती है ताकि नाटक में वास्तविकता आ जाये।

देखना यह है कि, हिन्दी नाटककारों ने इस बातों का कहाँ तक विचार किया है अथवा पात्रों की भाषा को कहाँ तक स्वाभाविक बनाने का प्रयत्न किया है। पात्रों के अनुसार भाषा का प्रयोग किया है अथवा नहीं, इसका निरूपण निम्नलिखित शीर्षकों के अन्तर्गत किया है।

(१) लिंग के अनुसार भाषा

(क) स्त्री पात्रों की भाषा

(ख) पुरुष पात्रों की भाषा

(ग) बच्चों की भाषा

(२) उच्च तथा निम्न वर्ग की भाषा

(३) शिक्षित तथा अशिक्षित पात्रों की भाषा

(४) जाति तथा धार्मिक संस्कारों से प्रभावित  
पात्रों की भाषा

(५) व्यवसाय के अनुसार पात्रों की भाषा

प्रत्येक वर्ग की भाषा में सुवर्ण के प्रयोग भाषा की  
उम्र, पात्रों की अभिव्यक्ति का ठीक निष्पत्ति लिए हुए है।

(१) लिंग के अनुसार भाषा का प्रयोग

(क) स्त्री पात्रों की भाषा :

स्त्री-पुरुष की भाषा में कोई विशेष अन्तर नहीं  
है, फिर भी अन्तर का हो गया है।

स्त्री पाशों की भाषा में कौमल भाव अधिक है । नारियाँ की अनुमति अधिक तीव्र है, वह: वे भावों की जितनी गहराई से अनुभव करती हैं, उतनी ही गहराई से व्यक्त भी करती हैं । उनकी अभिव्यक्ति में भावुकता एवं मुक्तता की प्रधानता है । स्त्रियों की इस प्रकार की भाषा के उदाहरण प्रस्तुत हैं ।

- प्रभुवर, मेरे माग्य की कड़ियाँ टूटी हुई हैं । मेरी आत्मा का हालकार खुरा है। मेरे पुतों की घटा में कियली नहीं है । बा जी, प्रभु बा जी । मैं प्रलय की लीम में ली की कलाऊंगी और जब तक भीष्म से उसका बक्का न लूँगी , जउती ही रहूँगी ।

( वि०३० ८८ )

- बाजी मेरी आँखों के लारे । मेरे दुख के प्रकाश । मैं पाप किया था, भिाह के राबकुमार को दाणमार के छिए रण में जाने से रोक था, उसका प्रायश्चित्त जान सम्पन्न हो । माँ के दुख । तु क्यों टुकड़े - टुकड़े होत है ? तु रीता की है, होता भी है ।

( रत्ना० ५२ )

- मैं तो पकड़े ही से उसकी जानती हूँ, जो अपनी बीरु की डाँट-डाँट के ला गया वह दूसरे की क्या करेगा बिचारी बागमार्द पर पड़ी थी यह उसकी डाँटता ही जाता था । उस ही दुल में बिचारी बाग दिन भी न निकल सकी ।

( भारत० २१ )

- पुवाणिनी - अस्मात् जीवन कानन में एक राका-खनी की हाया में छिपकर मधुर वसन्त धुल जाता है । शरीर की हल क्या-रियाँ हरी-भरी हो जाती हैं । सौन्दर्य का कोकिल कौन ? कलकर सब को रोकने-टोकने लगता है । पुकारने लगता है । राबकुमारी ! फिर भी मैं प्रेम का मुल्लु उन जाता है, बाँहू मरी स्मृतियाँ मकरंद ही अपने छिपी रहती हैं ।

( वन्द० १८८ )

तड़पव, पैरव तथा गंवा-तड़पों का प्रयोग की स्थितियों की भाषा में पुरुषों की मुठना में अधिक है।

- तू नहीं जानती रेवा, मेरे हृदय में जौन-ती जवाला बसक रही है, जौन ती फँका उठ रही है।

( अथ० ३३ )

- मर, बहुत मर, मुदगुदाना कहाँ तक कहाँ तक रुछाई न जावे। ( कुछ सोचकर ) हाँ ! मगवान जिन्ही की जिन्ही की कनाड़ी न करे। देखो मुफकी कौसी बातें सहनी पड़ती है। जाप ही नहीं भी जाता, उठटा जाप ही रुकता है, गर क्या करे, का तो फँस गई।

( श्रीचन्द्रा० २८ )

- अम्बपाठी - ( चयनिका से ) हाँ, हाँ, जाय उल्ल पुनी है रे। मैं यह भी मूली जा रही थी। जाय ही तो कुष्णा ने ठीठा रखाई थी न ? बीच में कुष्णा, चारों ओर गोपियाँ। नीचे यमुना कलकल कर रही, ऊपर बादल हँस रहा। जाय अम्बपाठी भी रास रचायगी, इस पुनी के बाद के नीचे रास की यमुना बहायगी।

( अम्ब० ३८ )

- अम्बाठिका : यह तो बड़ी बुरी स्मर है। का यह कहाँ बालगी ? हाय, जाग के तिर पर रहनेवाले पुर की तरह उनका जीवन चिन्ता, बेवनी और विजाद का घर बन गया है। तात्व, दुष्ट तात्व ने उन्हें कहीं का न रखा।

( धि० अ० ८२ )

- हिन्दुओं के कितने रास का तब मष्ट दूर है, सब पर ही की फूट के कारण, और जित में उन पर के पैदियों की भी कुछ पुन नहीं मिठा। परन्तु क्या किया जाय, समुच्च अपनी दुर्लभ प्रकृति से ठावार है।

( दुर्गा० १०१-१०२ )

स्त्रियों का कार्यक्षेत्र सीमित होने के कारण उनकी भाषा में सीमित शब्दों का प्रयोग मिलता है। स्त्रियों की भाषा में पुतावनों की तुलना में कहावतों तथा मुहावरों का भी अधिक व्यवहार हुआ है। ये कहावत तथा मुहावरे कथन की प्रभावशाली व्यंजना के लिए करती हैं।

- अम्मी : + + + + + तुम बाबूजी हो, मेरा बेटा भी तुम्हारी तरह आचारा हो बाबू ( कुम्हकासी दुर्ग )  
न काम के न काब के, अढ़ाई घेर जान के।

(अंजो पृ० ५६)

- हाथ । राम ! कर्तू के माही माल । पीकी के कुहुर उस न घर के माल न घाट के माल । बसते घर जाइत तो कहि के हम अपनी बाप के मुहाँ माँ तपरी लाइत ?

(उलट पृ० १३१)

- जाके पार्य न मई बिबाई ही क्या जाने पीर पराई ।

( श्रीचन्द्रा० )

- हाथ देया, कैसी बातें करते हो । बुरा पीरे-पीरे बीजों । बीबारों के भी काम होते हैं ।

(दुगे पृ० १४)

- माछी : + + + + + बिबाता ने तुम्हें नढ़ने में कोई कसर नहीं छोड़ी है - तिस पर आपूजन तो तुम्हारे रूप को भार बाध लगा देते हैं ।

( शफ पृ० ३८ )

- यह सामसाह का ताना-बाना क्यों जुन रहे हैं ? ( जाये०१०४ )

- स्त्रियों के हाथ है अपनी ठीगों का अपमान न यह हमने के कारण जी भर भर जाता है । ( कांसी०६१ )

- रानी ! तुम उसे क्यों नहीं लिखती । एक बार लिख दो, वह घर के बड़ दीड़ा जायेगा । ( ज्य० १२० )



स्त्रियों की एक और प्रवृत्ति होती है कि वे विस्मयादिबोधक शब्दों का अधिक प्रयोग करती हैं, चाहे वे मुतावस्था में हो तथा दुःखावस्था में । ये शब्द उनकी भावुक प्रवृत्ति के कारण आ ही गये हैं जबकि पुरुष भावार्थ में भी इन शब्दों का कम प्रयोग करते हैं । उदाहरण -

- उर्र, उर्र, उर्र । लरे मिठ गई, मिठ गई । झुर , ई करी स्मार है । इहाँ कौन बाँव लावा ? ( ककरी, पृ० ३१ )
- हाय ! हाय ! देखो तो इस कच्चे की कितना मारा है । ( उलट० ७५ )
- ली रे छोड़ी न मारी । - देखो तुम्हारे नाकून चुन रहे हैं - उफ़ - ठग छटी, क्या कर रहे हो ? ( तिल० १३ )
- हाय देवा, कौन बातें करते हो । ( युगे० १४ )
- हाय री मेरी किस्मत ! ( समुत्त० ६८ )
- ओह, लगता है मेरा तिर फट जायगा । ( माया० ५१ )
- मायना ! ----- ओह ! ( जाणाड़० ३६ )
- नीर मयी । हा ! हाय । हाय ! या नली में या दुष्ट सूरज की तपन कीड़े लगी जायगी । ली नीर मयी, हाय नीर मयी । यह रात ऐसी ही बीत गई । हाय फेर वही घर के व्याहार बँटि, फेर वही नहानी, वही लानी, वैई बाँतें हाय ! ( श्रीचन्द्रा० २६ )
- फवाकती : कहा । तब उचित करुणानियान का रहे हैं, इहँस तो करे । ( लवात० ५६ )

स्त्रियों प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति के लिए आलंकारिक भाषा का प्रयोग करती हैं । उनकी कोमल तथा भावुक प्रवृत्ति के कारण भी ये आलंकारिकता आ गयी है ।

- जानी मैरी लीनों के लारे । मैरी हृदय के प्रकाश । मैरी पाप किया था, मैवाड़ के रावकुमार को बाण मर के छिड़ रण में जाने से रोकता था, उसका प्रायश्चित्त आज संपन्न हो । माँ के हृदय ! तु कहीं टुकड़े-टुकड़े होता है ? तु रीता भी है, ईशता भी है ।  
(रत्ना० ५२)
- तुम्हारे उफार तिर पर हैं । तुमने मैरी मरु-जाल में फिर खिचाती सीप दी ।  
(अंगूर० २०५)
- यह मैरी बंधा के फूट-बैसी बन्धी और ( पुन की प्यार करती हुई ) गुलाब के फूट केसा बन्धा, बीरों का-सा मेधा परे, तुम्हें तोड़ते फिरते हैं ।  
(दुगा० ५८)
- बन्धा : ये झोकरियाँ किसी प्रसन्न हैं । सौन्दर्य के जाल में कड़ी की तरह वे मीठी, नीरस पवन के प्रक्रमण से जलित । संसार ईशता है, पर उनकी सीप में, मुसकराहट में, बिछार में तपनाफा है, आत्मा की उज्ज्वल चमक है । एक में तू जो सूर्य की किरणों से जलित बने हुए अतिथी सीढ़ी की तरह बह रही हूँ । मैरी स्वच्छता मैरी बलन का कारण है । अशान्ति की आग में, बेबनी के उबली-बउ-मुण्ड में जलती की तरह तड़प रही हूँ । मनुष्य इस ऊँचे हुए मैप के समान है, जिसमें पानी लीर जग दोनों का वात है ।  
(वि०ब० ३६)
- ये कबीर विदेही पूजा, यह विदेय दैत्य-बउ, क्या जापों की भाँति भारत के धर्मार्थ -भी को छूटता हुआ बढ़ता ही जाएगा ।  
(सपन १०)
- लीर दूसरे मेरा जीवन फिता की की चाँदी की तरह, चाँदनी की तरह, ईश की तरह श्वेत दाढ़ी लीर मूँह की छाया में रंग लीर कलम के छाप होता है ।  
(चिन्मूर० ८१)

स्त्रियाँ अपनी बात को स्पष्ट करने का हर संभव प्रयास करती हैं। वे बात को तरह-तरह से समझाती हैं अतः छोटी सी बात को समझाने के लिए उन्हा कम बोलती हैं। उनकी भाषा में छोटे वाक्यों की प्रधानता है। पावापैरा में कभी-कभी वाक्य उन्ही ही जाते हैं तो उन्हें संछिन्न करने बोलती हैं।

- जम्बिका : मेरे हृदय में गुदगुदी उठ रही है। ऐसा लगता है इन फूलों की सुगंध से, मधमाते पवन से बिपटकर आकाश में उड़ जाऊँ और टिमटिमाते तारों का मुँह घूम दूँ, चन्द्रमा को छाती से चिपका दूँ।

(वि० ३० ५२)

- रामकली : + + + + मेरे बच्चे तू समझता क्यों नहीं। तुझे अपने खानदान की बात सीखनी चाहिए। धर्म की बात सीखनी चाहिए। जो बात हमारे पुरखे कह गए हैं, वह गलत कीते हो सकती है। आत्म में कोई गलत कीते छिप सकता है। (पति है) जी, तुम इसे अच्छी तरह समझाओ। गुरुजी के पास मैत्री। मारी मत। देखो क्या बुरा हाँकर किया बेघारे का। तुम भी का बुरा खवार खाता है तो बस...

(कु० २८)

- चारों ओर बुझाये मैथ धिर जाये थे। मैं जानती थी बच्चा हीना। फिर भी मैं बाटी की फाँड़ी पर नीचे-नीचे उतरती गई। एक बार मेरा लँग भी स्वा ने उड़ा दिया। फिर बूँद पड़ने लगी।

(आशाद ६)

- मैं पूछती हूँ क्यों नहीं है वह मुसाफिर खाना ? हाँकर मुसाफिर खाना है, पूरा खर मुसाफिर खाना है, पूरा पैरा मुसाफिर खाना है। मैं तो कछी हूँ पूरी पूछनी मुसाफिर खाना है।

(छोटन० ३२)

पुरुषों की भाषा की तुलना में उनकी भाषा में व्यात्मकता भी अधिक होती है, जहाँ-कहाँ व्यात्मकता की अवस्था के कारण काव्यात्मकता ही बन जाये है। जैसे -

- फुटते हैं, हँसते हैं, रंगते हैं, मीकते हैं, भिगाते हैं,  
गाते हैं, गवाते हैं और गठे उगते हैं, उगारते हैं।

( श्रीचन्द्रा० ३५ )

- रंगूनी और रंगऊनी, रौऊनी और रुलाऊनी। फूठ  
की तरह जायी हूँ, परिमल की तरह बही जाऊँगी।

( आरा० ७५ )

- नहीं, नहीं कहाँ बल के बैठे, तु झुकी है न, मेरी  
बज्जी है न, कड़ी लज्जी है न ?

( जय० ७४ )

- आपन होत तो देखी-देखी बकरियाँ ठे ठेते और बिपती के  
बेहली भेज देते ?

( बकरी० ३३ )

स्त्रियों की भाषा की उपर्युक्त सामान्य विशेषताएँ लगभग सभी नाटकों में  
मिलती हैं, परन्तु इस प्रकार की स्त्री भाषा का सफल प्रयोग उलट फेर  
अन्वयाधी की चन्द्रावली, करी तथा विद्रोहिणी अन्वा और युगे युगे  
क्रान्ति व क्रांती की रानी में हुआ है। इन नाटकों की स्त्री भाषा लगभग  
सकृती है। प्रसाद के नाटकों की स्त्री पात्र की भाषा कुछ और छिद्र दूर है, वे  
अन्य नाटकों की स्त्री पात्रों की जैसा विस्मयबोधक शब्दों तथा लीकोजि व  
मुहावरों का भी कम प्रयोग करती हैं तथा शब्दों के प्रयोग में भी तत्काल शब्दों की  
अधिक महत्व देती हैं। ये स्त्रियाँ सामान्य स्त्रियों की भाषा से इस प्रकार कुछ  
भिन्न भाषा का प्रयोग करती हैं क्योंकि नाटककार का दृष्टिकोण भाषा को  
परिनिष्ठित बनाने का है। मोहन राकेश के दो नाटकों बाबादू का एक दिन  
तथा 'छहराँ के राबरीस' की स्त्री-पात्रों की भाषा लगभग प्रसाद के नाटकों की  
स्त्री भाषा से मिलती जुलती है। 'कामे कपूरे' की भाषा आधुनिक शिवालय  
स्त्री पात्रों की भाषा है।

कुछ नाटकों में शिक्षित वर्ग की तथा उच्च वर्ग की स्त्री पात्र हैं, उनकी भाषा सामान्य स्त्रियों की भाषा है कुछ भिन्नता फिर हुए हैं, परन्तु उपर्युक्त स्त्रियों की भाषा की भी विशेषता उनकी भी मिलती है भिन्नता उनकी सामान्यता, जातिगत संस्कारों के कारण होता है। उनका वर्णन शिक्षित तथा उच्च वर्ग की भाषा में किया जायेगा।

### पुरुषों की भाषा :

स्त्रियों की भाषा पुरुषों की भाषा की अपनी कुछ विशेषता है। नाटकों में कुछ ऐसी शब्दों का प्रयोग होता है, जिसका व्यवहार पुरुष ही करते हैं जैसे -

- धै धुप रह ( अक्षर० २३)
- क लोके गंगाधर के बन्धे । ( मादा० ६)
- तुम कीन हो प्या । ( अक्षर० ११६)
- इन सजरा ने जी लपी किया । ( अक्षर० ६)
- करकार बनाव ( तिल० ३६)
- जी बनाव । ( उलट० १३)
- बन्दा बनाव, तारी प्रजा की हुकूमत बाखी है ।  
( कांसी० २०)
- वे राव जी की ----- ( मादा० ४)

पुरुषों का कार्यक्षेत्र विस्तृत होने के कारण उनकी भाषा में भिन्न-भिन्न भाषाओं के शब्दों का व्यवहार मिलता है। जबकि स्त्रियों का शब्द क्षेत्र सीमित है। पुरुषों की भाषा में शब्दों का चयन प्रस्तुत है।

- दीवान जी में जी दीवानगी का चटखारा मिलता है वही मुझे अच्छा लगता है। तुम्हारी दीवानगी की जानगी हम पहले ही देख चुके हैं। हम उछी के पुरीय हैं। तो दीवान जी, बिजब बही रहती है। मताडा घर बनावा अपने अपने पर्वत का हस्तपाठ करना है।  
( पकरी० ५९)

- + + + दो सौ रुपया हाल के किराये और स्टेशन के भिमाणि ही में खर्च हो गया और फिर कुछ व्यस्ततायिक रागी लाग चुके हैं। उनको और उनके छात्रों को काफी रत्न देनी पड़ी, फिर लागी, टिकटों और किरायाओं का खर्च (विशालता से) कोई एक मुसीबत ही तो बताऊँ। (स्का० ८४)
- सुन। तुम समझते हो कि राजकुल का गार्डेंटिस्ट, पीएच और फिर्तास्कर तुम्हारे छात्र परमात्मा की वंदना होगा - परमात्मा जिसकी उमरी वह मसीह की बीम भी नहीं रह गई है ? सुन ! (परा० १०)
- बच्चा। उस में कुछ ही ठेका है। अपने को तो नहीं रह जायगा कि मैं बीछिह नहीं की ? एक पितार था कि बागडोर दूसरों के हाथ में जानी चाहिए। लेकिन वह छोड़ना भारी गज्जा थी। इसकी बड़ी खर्च ? उपाय जो अभी ही हाथ में रहना चाहिए था। (स्मृत० ४२)

कुछ मुहावरों तथा कहावतों का व्यवहार पुरुषों द्वारा ही कराया है।

इन मुहावरों तथा कहावतों में पुरुषता तथा लिंग भेदकार अधिक है। उदाहरण -

- जायदाद की छत मास्कर, मैं नये युग का लम्बे पिछ है स्वागत किया। (मुक्ति० ७६)
- पुरते न छिह पड़े तो मूख मुड़ा हुआ। (कां० सी० ७९३)
- ज्यादा ने भी लम्बे हाथ छफ किए। (भारतजा० ७२८)
- रीत दुस्मन है छीसा उना भी फल की बात है। (रत्ना० ७४३)
- बाप न मारी मंडकी, पैदा तीरन्दाव। (स० ७५०)
- ब्रह्मा का वाक्य और गैरा वाक्य एक बराबर है। (अंजी० ७५५)

पुरुषों की भाषा में गंभीरता एवं गहनता अधिक है, वे शब्दों का प्रयोग उनके अर्थ की व्यापकता में रक्कत ही अधिकतर करते हैं। उदाहरण -

- स्वच्छ हृदय पीछे भावनों की-ती बंधक शिष्टता नहीं जानता । कार्य । देखती ही । साम्प्रतिक । चन्द्रगुप्ता रौटियों के छाड़न या घुणाजनक छीन से विकल्पर के पाछ नहीं जाता है ।  
( बन्द० ६५ )
- उद्दाम और उन्मत्त प्रेम की आग जो एक दिन मेरा परिधान बन गयी थी , उन्ही परिधान का विधान मेरी कला का उद्गम हुआ ।  
( कोणार्क २३ )
- वाष्पवायु : ( संस्कार ) - मृता का पुत्र और उत्तरी मरणा का किमती आभाव मात्र ही जाता है, उत्तरी ये नस्वर कमकीले प्रदर्शन नहीं अभिमत कर सकते , मृत ! वह किसी कठोरान की शब्दा का ग्रीष्म-कन्दुक नहीं बन सकता ।  
( बन्द० २४ )
- विष्णुवर्धन - किन्तु पुष्पातिनी, विश्व-मिरका की मुष्टि में कुछ भी आश्चर्यजनक नहीं है । अभिज्ञाप और वरदान के बीच मानव स्वयं अपने हाथ से जीता है । भारत की प्रकृति है जो वरदान प्राप्त हुए हैं वे हमारे पूर्वजों के पुरुषार्थ की उपज है, और जो अभिज्ञाप प्राप्त है वे भी हमारी मुष्टियों के परिणाम हैं ।  
( समय० ४६ )

पुरुषों की भाषा में विस्मयादिबोधक शब्दों का प्रयोग स्त्रियों की तुलना में कम है । भाषा में गंभीरता एवं गहनता अधिक व आदर्शवादिता की उत्पत्ति है।

- बहुत अच्छा !!! उन्मत्त सिंह तुमने बहुत अच्छा कहा । इन मुष्ट बाँटाठ यमों के रुबिर है उन कम तक कभी पितरों



का तर्पण न कर और हम कुमार की शपथ करके प्रतिज्ञा करके  
कहते हैं कि पितृ-भूषण से कभी उभूषण न होगी ।

(नील० २४)

- अबे बुप रह - राजा का हुकुम मिला कहीं टल सकता है ?  
यह तैरा बाहरी का है, राम का नाम है - बैफाहदा क्यों  
झीर जाता है ? बुप रह - ( अक्षर० २३ )
- तैरा दिमाग फिर गया है ? तू हकली गामूली कहरी समझती  
है ? यह गौरी महात्मा की कहरी है । यहाँ से बफा हो  
बरना इस कहरी की बिना लाना-पीना दिये कमजोर कर  
डाढ़ने की बाजिह पर भारत मुरदा कानून के लन्दर तू स्वाजात  
की हवा लाहरी ।  
( कहरी २९ )

जीपकारिक शब्दों की हो लिया जाय तो, पुरुष पात्र हकली स्त्री पात्रों की  
लपेदा लिंग व्यवहार में लाये हैं । उदाहरण -

- श्रीमान राय जीपत हम तार अश्य लंगो दीदी के गरीब  
लाने पर भयारी -  
(अंजो पृ० ४९)
- महाभुनि लोथ्या नगरी में फार रहे हैं, मैं अपनी भाग्य पर  
जालादित हो गया, महाराज । ----- लाली, मेरे तुम्ह  
मल्ल में प्रवेश करके लो पदिन कीबिये ।  
(दश० पृ० ३०)
- लल० - लालए, लालए । लाले लड़ी कुपा की, लो हतनी  
ललीफे उठाकर यहाँ फारी ।  
( दुगकिरी, पृ० ५० )
- मित पाछा ----- मिताली । कौन ललीफे की जायने ?  
( लपुतः ३४-३५ )

उत्पन्न सभी नाटकों में पुरुषों की भाषा में उपर्युक्त विशेषतायें ली हैं, इसके  
व्यतिरिक्त उनकी कविता भाषा का प्रयोग नाटककारों ने अलग-अलग ढंग से किया है।



बाळ पात्र की भाषा : बच्चों की भाषा स्त्री-पुरुषों से भिन्न है ।  
इसकी भाषा में स्त्री-पुरुष दोनों की भाषाओं का मिश्रित रूप है । बहुत  
बहुत छोटे बच्चों की भाषा में तीव्रता है । इस तीव्रता में भाषा में  
कीमती व्यक्त हो रही है ।

- बपछाड़ी ने हमको माठा है । माछते- माछते मेरे नाउ  
ठाउ कल दिये ।

( उलट० ७५ )

- तम्मा । अब हमें सारू के पल्ल से चउ, हम वहीं ठहरे ।  
यहां बपछाड़ी माछता है ।

( उलट० पु० ७५ )

तुलछाने के उठावा छछाने की प्रवृत्ति भी बच्चों में मिलती है, जिनमें ध्वनियों  
की आवृत्ति करते हैं । इस प्रकार का प्रयोग भी नाटक में हुआ है ।

- अब जायीं मैं । यहाँ पर कौ- कौई भी क्यों नहीं  
था ? तु-तुम भी कहाँ थी पीछी देर पहले ।

( नाय० ८५ )

बच्चों की भाषा में हल्का व्यवस्था पर विशेष ध्यान नहीं है । भाषों की  
स्पष्ट काना मुख्य उद्देश्य है । जैसी कि बच्चों की भाषा की सामान्य  
विशेषता है -

- रीब कबती ही बाद में करना । बाब भी मुझे रीबें  
छाकर न दी, तो मैं स्लूठ नहीं बाजेंगी कल है ।  
मिथ ने सारी छास के छानने मुझसे कहा कि --- ।

( नाय० ३४ )

- ( कुछ पीकर ) और मैं बीमार पड़कर पर बाजेंगा ।  
( ऊपर हाथ उठाकर ) फिर वहाँ का बाजेंगा ---  
माँ के पास । ( हाथ जोड़कर ) हाथ जोड़ता हूँ । डाक्टर  
बाब । मुझे हाथ उठा पीछे मैं बीमार पड़ूँगा । माँ  
मिठीनी । मेरी माँ -----

( मुक्ति० ५० )

- माँ, मेरी माँ। मेरी माँ। ( वह लम्बी-माँ है  
छिप्ट जाता है )

( कां० सी० १०१०६ )

विस्मयनीयक शब्दों तथा मुहावरों और कहावों का भी प्रयोग बहुत ही कम है।  
क्योंकि वे बौद्धिक दृष्टि से इतने परिपक्व नहीं हैं कि वे इनके प्रयोग को समझ  
सके या कर सकें।

- वह जी है उसकी। ---- कभी मेरी बर्न है प्रिंसेट की  
बुढ़ियाँ है जाता है उसे, कभी मेरा प्राइस का फाउण्टेन  
फन। मैं अगर मना है कह देती हूँ तो बकैले मैं मेरा गला  
धवाने लगता है।

( कावे० ७१ )

- नीरज : मैं सोया था पर नींद नहीं आयी। मामा जी,  
आप बुरा समी है कहिए मुझे प्रिंसेट लेने की आज्ञा दे दें।

( कां० ७७७१ )

- मौकड़ - माँ, मैं जाऊँगा, माता जी के पास जाऊँगा।

( का० १२५ )

बच्चों की भाषा मुख्यतः अभिवा शैली में है। यह अभिव्यक्ति की तरह होती है।  
सामान्य जीवन में भी बच्चे इस शैली को अपनाते हैं। अभिवा में भी बच्चों का  
तत्त्व रूप मिलता है, क्योंकि उनका बौद्धिक स्तर इतना ऊँचा नहीं होता कि  
वे अन्य शैली में बातकर सकें।

नाटककार कहीं-कहीं बच्चों की भाषा बुझाना मूढ़ भी गया है। जैसे 'जावे-  
जवुरे' में बच्चा लल्लाकर बोलता है, परन्तु कई जगह पर नाटककार उसी बिलकुल  
ठीक भाषा बुझा रहा है।

- छोटी लड़की : नहीं जाऊँगी। ( लल्ला उठकर बाहर की  
पकती ) बन्दर बाजी, ली बाउ लीपते हैं। बाहर बाजी,  
ली किटापिट - किटापिट - किटापिट और खाने की  
कीयता - अब इधर जाकर इनकी समाधि खाने हैं।

( कावे० ७४४ )

बच्चों की भाषा बाहे छड़का हो या छड़की लगभग एक-सी है । किसी-रावस्या में उसी उच्चार का गया है ।

उच्च वर्ग की भाषा : उच्च वर्ग की भाषा निम्न वर्ग की भाषा से काफी भिन्न है । इसमें पात्र अपने पद तथा वर्ग की श्रान में रक्ता जाता है । उच्च वर्ग के पात्रों की भाषा में यह भाव की प्रामता है, पात्रों ने स्वी पात्र से अपना पुरुष पात्र । उच्च वर्ग की भाषा में औपचारिक शब्दों का भी अधिक प्रयोग हुआ है तथा सरल शब्दों की प्रामता है ।

- दुर्गावती - ( देखती हुई ) लम्का गई । ( वीर नारायण की पीठ देखती हुई ) "प्यारे पुत्र (स्नेह के आँसू पोंछती हुई ) लाव में पन्थ हुई, जो मैं तुम्हें इस वस्था में देता । शर्म की बात है कि पीठ में पात्र न लाकर तुने मेरे पुत्र की लाव रखी । ( दुर्गा० १११ )

- विन्वतार : करुणामूर्ति ! हिंसा से रंभी हुई वपुन्वरा आपके चरणों के स्पर्श से स्वस्थ हो स्वच्छ हो जायगी उसकी कर्क -कारिमा पुत्र जायगी ।

( कवात० २१ )

- कैवली - वीर भार्ग, यही ठीक है । तुम्हारी वस्तु तुम्हें यही ज्ञाता रखती है । क्या रावपुतानियां कभी भार्ग-वैटों की सरण युद्ध में नहीं भेज देती ? क्या उतरी उन्हें कुछ नहीं होता ? होता तो है, पर कर्ण्य उन्हें बढ़ावा देता है । तो क्या केवल पुत्र के मय से, कर्ण्य के इस युद्ध में फादने से मैं तुम्हें रोकूँगी ? नहीं भार्ग ! सारा जीवन ही एक युद्ध है । ( कय० ६० )

- उच्च वर्ग के पात्रों में कुछ पात्र पद तथा उच्चवर्ग के कारण उच्चवर्ग के माने मये हैं तथा कुछ पात्र पुण्यवीर माने जाते हैं जिनका स्थान भी उच्च वर्ग के पात्रों में

ही है जो बुद्धि-मुनि, गौतमिस्तु आदि । इन पाशों की भाषा में गहनता तथा गम्भीरता है । भाषा में अधिक सुदृढ तत्ताम शब्दों का प्रयोग हुआ है । विदेशी, शब्दों का प्रयोग तो बिल्कुल नहीं हुआ है, तदुभय तथा देश्य शब्दों की संख्या की अत्यल्प है । इनकी भाषा में कोई लड़की की भाषा नहीं है ।

- गौतम : शीतलवाणी - मधुर व्यवहार - है क्या अन्य पक्ष भी कहें नहीं हो जाते ? राक्षस, संसार-भर के उपद्रवों का मूढ व्यंग्य है। हृदय में जितना यह घुमता है, उतनी कटार नहीं । वाक संयम की पकड़ी सीढ़ी है ।

( अजात० ३० )

- बाण्ड्यायन : मैरी आवश्यकताएं परमात्मा की किमूर्ति - प्रकृति पूरी करती है । उसके रहते हम दूसरों का शासन कैसा ? समस्त जालीक, वैतन्य और प्राणशक्ति, प्रभु की ही हुई है । मृत्यु के द्वारा वही हमको छीटा छीटा है । जिस वस्तु की मृत्यु है नहीं सकता, उसे के छेने की स्पर्श से बढ़कर दूसरा धर्म नहीं ।

( बन्धु० २५ )

- मगवान बुद्ध - कोई जिवी को क्या नहीं सकता, मछ्रै । जहाँ जग की लपट है, उसके निकट ही पानी का फटना है। अज्ञानि के कंटक-जानन में ही शान्ति की बिड़ियों का पॉछता है । उस फटने, उस पॉछने की पुन जीवना सीता है । दूसरा, ज्यादा है ज्यादा, रास्ता-भर बता सकता है ।

( अम्ब० ११० )

उच्च वर्ग के पाशों द्वारा अभिधा सेही अधिक व्यवहृत हुई है, परन्तु अभिधा में भी शब्दों का योगिक या योगरूढ़ रूप अधिकतर प्रयुक्त हुआ है । उदाणातन्त्रा जीवन का किञ्चित या गूढ़ रूप भी इनकी भाषा में है । इनकी भाषा में शब्द व्यवस्था संयत तथा लक्ष्य में नीरता, कमी-कमी किञ्चितता भी ला गयी है । मुखावर्ग

तथा कथाकारों का व्यवहार उत्पत्त्य है । इसकी तुलना में सुक्तियों या उपदेशात्मक वाक्य अधिक है ।

कुछ उच्चवर्ग के पात्र हैं, जो उच्च पद तथा वंश से संबंधित हैं, परन्तु अपनी गरिमा के कारण वे उच्च नहीं हैं । इन पात्रों की भाषा अन्य उच्च वर्ग के पात्रों से कुछ निम्न है, वे अफलाज्यों का अधिक प्रयोग करते हैं तथा उनकी भाषा में नीचीला का अभाव है । इस प्रकार के पात्रों की भाषा प्रसाद के नाटकों में, बड़ीनाथ मठ की कृति तथा भारतेन्दु के 'और नगरी' में है ।

### निम्न वर्ग की भाषा -

नाटकों में निम्न वर्ग की भाषा भी दो प्रकार की है - एक उन पात्रों की भाषा, जो उच्च वर्ग के पात्रों से मिलती - जुलती है, दूसरी उन पात्रों की भाषा, जो उच्च वर्ग से निम्न भाषा को अपनाते हैं । इन दोनों निम्न वर्ग के पात्रों की भाषा की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं । ये पात्र उच्च वर्ग के प्रति सदैव विनम्र तथा लापरवाह शब्दों का प्रयोग करते हैं ।

प्रसाद, हरिवंशा प्रीति के नाटकों, काशीराम चन्द्र बाधुर, तथा बाल-कल्याण-काली-कल्याणों में मोहन राकेश व गुरेन्द्र वर्मा में निम्न वर्ग के पात्र उच्च वर्ग के पात्रों की भाँति सतत उच्च प्रशस्ति भाषा का प्रयोग कर रहे हैं परन्तु लापरवाह तथा विनम्रतायुक्त शब्दों के अधिक व्यवहार से इसकी भाषा में निम्नता प्रकट हो रही है । इसके साथ-साथ इसकी भाषा में कुछ हीमता व शकील की भाषा भी है, जो कि उच्च वर्ग की भाषा में नहीं है । निम्न वर्ग की भाषा में कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं ।

- बहापनाह, बहापनाह की लिपत में गढ़मंडल से शीमान  
आरतिह हाथिर डुर हैं ।

(दुर्गा ० ५०)

- दाती की भाजा गिलनी बाहिर ; यह तो प्रतिदाण नीचरणाँ में रहती है । ( अजात० ४० )
- सुषामन्द निजामत । एक परदेश की गानेवाली बहुत ही अच्छी ली के दावाजे पर हाजिर है । वह बाहती है कि हुजूर की कुछ अपना कातव्य पिलकाए । जो इरशाद ही बजा लाजें । ( नील० २८ )
- अल्ला : दावा बाहती हूँ, मेरा यह कामिप्राय नहीं था ----- और प्रतापन के लिए तो मैं रुह भी नहीं रही । इतना ही कह रही हूँ कि ----- । ( उहरी० ०८८ )

कुछ नाटकों में निम्न वर्ग के पात्रों की भाषा उच्च वर्ग के पात्रों से बिल्कुल भिन्नता लिए हुए है। इसी निम्न वर्ग के पात्र वैश्य, गंवार तथा तख्तवाहियों का अधिक प्रयोग करते हैं। भाषा में शब्दों के प्रयोग पर कोई ध्यान नहीं रहता केवल कामिप्राय स्पष्ट करना मुख्य उद्देश्य है -

- मुन्नी : ( छटकते हुए से कृतज्ञता परे स्वर में ) बी बाप की बड़ी किरपा है दाव । बाप जाना ----- (अंजे पु० ६६)
- गंगाराम : पीतर बहुत काम पड़ा है, मर्या । (माया० ४३)
- कर्न : (विस्तर बटोरता हुआ ) बाप है --- हा लूह में ! ( मुक्ति० ६६ )
- नीकर : नहीं समझा हुजूर ! (कपूत० १४)

निम्न वर्ग के पात्रों की भाषा की एक और विशेषता है कि वे उच्चवर्ग के लोगों की प्रशंसा करने के लिए अपनी भाषा में उनके लिए हुजूर तादब जैसे संबोधन शब्द बार-बार प्रयुक्त करते हैं जो कि उनकी आदत में भी सुनार हो गया है ।

- नीकर : जाते ही लौने हुजूर । (कपूत० १४)

- नमस्ते शास्त्र ! ( मादा० ७)
- बीबी बी - कितनी देर में चलेगी । ( स्वरि० ८६)
- मुन्नी : बहुत जल्दा मेम शाब ----- ( लंबी० ६९)
- शास्त्र शास्त्री राबी है । ( काशी० ३३)

निम्न वर्ग के पात्रों की अभिव्यक्ति का माध्यम सदा लभित्व होती है, क्योंकि उदात्ता तथा व्यक्ता होती उनकी भाषा है बाहर होती है । कभी उन शैलियों का प्रयोग हुआ भी है, तो बहुत सदा तब में है ।

निम्न वर्ग के पात्रों की भाषा में एक और विशिष्टता यह भी है कि उच्चवर्ग के पात्रों के संपर्ष में रहने से भी उच्च वर्ग के पात्रों की भाषा में कुछ नये शब्द होखे होते हैं । वे उसका उचित उच्चारण तो कर नहीं पाते इसलिए उस शब्द को बिनाह का पीछे लेते हैं । जैसा कि 'मादा कैवट' तथा 'बीबी बीबी' नाटक में हुआ भी है ।

शिक्षित वर्ग की भाषा - शिक्षित तथा अशिक्षित वर्ग की भाषा में काफी भिन्नता है । नाटकों में शिक्षित पात्रों की भाषा में भी विविधता है । अत्याधुनिक या नवीन मूल्यों की माननेवाले पात्रों की भाषा में ऐसे तत्सम शब्दों की अधिकता है, परन्तु कहीं-कहीं लघु शब्दों का भी आधिक्य है जिससे तत्सम शब्द अल्प रह गये हैं । इस प्रकार की भाषा का प्रयोग विशेष परिस्थितियों में हुआ है ।

उदाहरण -

- बाई एम तो तारी छियर । हाँ, देती छियर पीट माई लेडी एण्ड ममी । लेडी, यह रिता है । मेरी नई शिमीनी । इससे फिदा बंगाली ब्राह्मण है और माँ डब । (युनि० ७९)

- ( पाता : कैड ! मेरे लेडी का ट्रान्स्फर कैलरीर है हुआ है, बट फलॉग कैलरीर है नहीं है । बिकरीर पैट एम लॉग कटक में है, लेकिन एम कटक के भी नहीं हैं । यू कण्डर स्टैण्ड ! बिकरीर पैट बी बेबर पैट कुल्लिग बट फलॉग बहा के भी नहीं हैं । दिस एम शाऊ की बार मूर्तिन ।

( अमृत० ३५)



इन पात्रों ने तद्भव शब्दों की तुलना में उर्दू-बराबी-फ़ारसी तथा अंग्रेजी के शब्दों की अधिक उपयोगिता है।

- सुपीर : नहीं पसन्द करते, यही न --- ।" बेयर नाट ---  
छेड़ी, पीदी, गैर मुनाबि की बरा बारा छेड़ा दीबिया  
जीर हाँ, उसके टैंक में पानी की भरवा दीबिये--- यैक्यू ।

( मादा ० ६ )

इन अल्पायुक्त पात्रों की भाषा में औपचारिक शब्द अधिक व्यवहृत हुए हैं। भाषा में उच्चात्मकता भी है।

- पाठा : गरीब । आई बाबू डास्ट । स्कूलटिट ? में  
हपनी में ली गयी थी ।
- जारिद : नहीं-नहीं, मुझे इस तरह हुआ अच्छा नहीं  
लगता --- फीज --- बठिए किसी डाक्टर की दिखाते  
हैं । --- । मुझे इस तरह--- फीज --- ।

( मादा ० २६ )

- तिता : ( पीछान होकर ) गुड नाई । मुझे माफ़ की-  
जियेगा, मैं बीस में बीठ रही हूँ ।

( युगे , पृ० ७३-७४ )

दुसरे शिष्टांत वर्ग के दो पात्र हैं, जिनमें कुछ पुरानी परंपराओं की माननीयता है तथा कुछ स्वतन्त्र विचारों का है। इन पात्रों ने भी प्रकार के शब्दों का प्रयोग किया है जिनमें तत्त्व तथा उर्दू-बराबी-फ़ारसी के शब्दों का अधिक है, उसकी तुलना में अंग्रेजी शब्द कम है। तद्भव तथा देशज शब्दों का व्यवहार भी इनकी भाषा में अपेक्षाकृत कम है। इन पात्रों की भाषा में शब्दों के प्रयोग में सरलता है। इनकी उच्चात्मकता कम है।

- प्रदीप : यही तो मैं कहता हूँ । कैट की यदि कुछ कहें  
बाह्वी नाम है दिया जायगा तो क्या उसका कुछ कहें



जायगा ? नाम बंदल जाने है मुण और दोष नहीं बंदल जाते ।  
बंदल सकते तो नाम हा बुरी चीज के अच्छे नाम रख दिये जाते ।  
नहीं माताजी, मैं इस डींग में विश्वास नहीं करता ।

(युगे० ५८-५९)

- शीपती रावेन्द्र : नाम आप स०आर० सभा की कंसर्ट देने जायेंगे या नहीं । मेरा ख्याल है, यह कंसर्ट अत्यन्त सफल रहेगी । मिस लादी और मिस कुमा भी नृत्य में भाग ले रही हैं ।

(स्वर्ग० ४८)

- मैंने इन सब सुदाई फ़ौजदारों के तमाशों का एक ही छल निकाल रखा है । उन सब के काम टॉप प्रायटी ( Top Priority) पर रहते हैं, पर उनकी ज़िम्मेदारी और तफ़्कारिखें फावलों के नीचे दबी रहती है और कभी कब्र पर नहीं मिलती ।

(श्री० ६५)

- जगदीश्वर : इसीछिमे साम्यवाद का सुफ़ान उमड़ा पड़ा जा रहा है । आप लोगों को लगी नहीं समझ में जाता किसी दिन रुख की छाया होगी --- तब कहा जाएगा --- गरीबों ने बुल्ल किया, लूट लिया --- फूँक दिया --- मार डाला । वह नैकत क्यों जाने पार, आप लोग पहले ही समझ जाइए ।

(मुक्ति० १२२)

इन पानों का शब्द - मण्डार काफी विकसित होने के कारण शब्दों के प्रयोग हम भी काफी मिलते हैं । ये पान औपचारिक शब्दों का भी प्रयोग अधिक करते हैं । इन लिखित पानों की भाषा में अभिवा का यौनिक तथा यौन-रुद्ध अधिक मिलता है । छद्मता तथा व्यंग्यता का भी इनकी भाषा में प्रयोग अन्य पानों की तुलना में अधिक हुआ है । यों कि नाटककार ने पानों के यौनिक स्तर को देखते हुए कहाया है ।

लिखित पानों की भाषा : लिखित पान अधिकतर गंवार, देहव तथा सङ्गम शब्दों का प्रयोग करते हैं ।

- तीसरा - जो मिया, राजा परसितर का ब्य है, वे बात फूटी जोड़े की है।

( दुर्गा ० ६७ )

- गजावर - मने पटवसियन के राम न जाने अभी राधेन से अधिक देत है कि काय करत है, मने समझिन नाही जाका है। देखें में टिटिहरी का। गंगा दे। मुठ गउवा मर के नहुन बना बबबावत है। मने हा। दयु कैर गारा बबियु बाय। मुठ चकर गारा मने फिर पानी नाही मांगत है।

( उलट ० ४२-४३ )

- ग्रामीण : बबबा, अब हम पड़े लिसे नहि न। पड़क्या के लंगी- साध नहि न। ऊ ठहरे कड़वार, हम ठहरे होटवार। होटन के कटना माने के पस्त है।

( बकरी ० ३४ )

- कलहारी - मैं बकिया पीस्त हों, दी-दी तीन-तीन मल्लन में कुडा से पानी मर है जाउट, रबटा कातन, अब और का करों ?

( कांसी ० ३० )

अतिपात वर्ग के पात्र अपनी सुविधानुसार शब्दों की बिनाछोर भी बहुत प्रयोग करते हैं और नये-नये मनमदुन्ना शब्द भी बनाकर बोली हैं। उनकी भाषा में शब्दों के रूप पर विशेष ध्यान नहीं रहा है।

मुहावरों तथा कहावतों की अधिकता भी अतिपात पात्रों की भाषा में है।

- रमदैर - हाय ! राम ! कहुँ के नाही मल्लन। बोबी के कुहुर लस न पर के मल्लन न चाट के मल्लन। जनते पर जाइत तो कीरे के हम अपने बाप के मुहा माँ लपरी लगाइत ?

( उलट ० १३१ )

- लुम्हड़ी - हाय हाय ! तू जाया उस नटिये की पिण्डवारी करने ? का कार्य तैरे तरीसे पाब तो हवा बिगाड़ दोगी, हवा।

( कांसी ० ७७ )

- माछी - ( गिड़गिड़ाकर ) का जानी साकार, बड़ाका होई ।  
रामचई हम ती बैस्तानहि ना ।  
( दुर्गा २७ )

लिखित वर्ण की भाषा में जीपतालि शब्दों का प्रयोग कमजोर नहीं है । अशिष्ट शब्द लिखित भाषा की तुलना में काफी ज्यादा है । अभिप्राय का तात्पर्य हमकी भाषा में मिलता है । लिखित भाषा की तुलना में भाषा में उदात्तता अधिक है ।

जाति तथा वर्ण के अनुसार भाषा का प्रयोग - कुछ नाटकों में भाषा की भाषा जाति तथा वर्ण के अनुसार वातावरण के अनुरूप बोली गई है । जैसे हिन्दी भाषा में भारतीय संस्कृति से प्रभावित होने के कारण कुछ हिन्दी भाषा का प्रयोग किया है । इसके उदाहरण देखिये -

- काठियावाड़ : यह हरिणछावक इस पार्वत्य-भूमि की सम्पत्ति है,  
राज-मुकुट । और इसी पार्वत्य-भूमि के निवासी हम सब  
भारतीय हैं । तुम यह सोचकर मुँहकर रहे हो कि हम ऐसे सुन्दरी  
जाति हैं तोप देंगे । ---- मालिका, इसे जन्दर है जाकर तत्व पर  
या किसी वास्तव्य पर -----

( आनन्द १६ )

- कुलाचार्य : सरस्वती पार किसी बंधन में लिपे-लिपे कोई इस  
बणिछका का वाहवान कर रहा है । हमारे प्रजावर्त की परती  
पर यही पिशाची बड़ पैठी है । परती उन्नत हो गई है और  
उसने अपना सारा रस जन्दर लीप लिया है ।

( पं० ०६८ )

- शास्त्र : शास्त्र में स्त्री भी एक विधिन वस्तु है । इसकी बाँध  
की दायी और स्नेह की नदी बह रही है, दूसरी ओर यह और  
तिरस्कार की लहरें भी हुई हैं । पुतली में आकर्षण और कितना  
में बाहणी की उतारना है ।

( वि० ४२ )

- भगवान बुद्ध - सम्प्रदायी साम्राज्यकारी नहीं है, महावाक्य ।  
बौद्धों की कीर्ति में सम्प्रदायी की कीर्ति का बाँध लगा देगी, ऐसा  
मुझे स्पष्ट मान रहा है ।

( अम्ब० ४६ )

और पात्र श्रेणी में ही अधिकतर अपने मान स्पष्ट  
करते हैं ।

- रीत - डेनिंग गर्ल र गनर । क्वाट इला ऐव आई टु रियर  
इन दिग लेम्ह एकीड प्लेस !! अगर बापुती मुल्लम का अकसर  
तो एक भीती बाई गुना गया है था ।

( कांस्ती० ८६ )

मुल्लमाम प्रायः अपनी भाषा उर्दू- अरबी-फ़ारसी  
द्वारा अभिव्यक्ति करते हैं इसलिए -

- शासक० - ( हाथ जोड़कर ) कर्हापनाह, बदामीजी का शत्रुहार  
को कुछ भी गुलाम ने गुना, वह तैल के तबब । उतने छिए यह  
गुलाम बहुत ही शरमिदा है, और कर्हापनाह है और राजा  
शाहब है मुलाफी का स्वागतगार है ।

( दुर्गा० २३-२४ )

- शरीफ - बल्लाह तुमने सब कहा, सबब बदकिरदार है पाछा  
पड़ा, जान तंग है । किसी तरह यह सम्बन्ध हाथ जाता तो  
और राजपूत हुए बहुत पस्त हो जाते ।

( नीउ० ८ )

- हुमायूँ - तातारवाँ । दिल्ली की सल्तनत तो बीज ही क्या है,  
पारी दुनिया की सल्तनत है बढ़कर एक सल्तनत है, वह है  
इस्लामियत की सल्तनत, मुसलमान की सल्तनत ।

( रसा० ७६ )

- हुमान बल्ला । सुकना होकर क्या कर लेंगे तुम ? एक बार  
नहीं ठास बार सुकना ही मेरी कहा है ।

( उलट० २८ )

इन पात्रों की भाषा में वातावरण के अनुसार परिवर्तन भी आ गया है जैसे मुसलमान पात्र अथवा बंगाली, मुसलमान व अंग्रेज पात्र किसी हिन्दू अथवा अन्य भाषाभाषी पात्र के सतर्कताय कर रहा है, तो उसकी भाषा में परिवर्तन आ गया है। वह कुछ लोको या कुछ उर्दू की भाषा का प्रयोग न करके किसी भाषा का प्रयोग करता है अथवा उस पात्र की ही भाषा बोलता है तो उसके बोलने के ढंग में परिवर्तन आ गया है जो स्वाभाविक है। इस प्रकार के उपाकरण भी देखिए -

- बंगाली = ( लड़े होकर ) समापति साहब जी बात बोलत बहुत ठीक है। अतः देखिए कि भारतवर्ष के हम लोगों का शिर पर आ पड़े कोई उसके परिवार का उपाय सोचना जरूरत आवश्यक है। किन्तु प्रश्न एही है हम लोग अतः क्या करने शक्यता कि हमारा बीजबिड के बाहर का बात है।

(भारतवर्ष ०३८)

एक पष्ठान का संवाद देखिये जो हिन्दी में अपनी भाषा स्पष्ट करता है अन्य भाषाभाषी होने के कारण वह हिन्दी को ठीक से नहीं छ बोड पा रहा है।

- सरकार, हमारा खाने है ज्यादा पष्ठान मारा गया।  
कमजोर बाफला बीराज बास्ते सब कट गीला।

( कांशी ० १०५ )

‘कांशी की रानी’ में जहाँ-जहाँ नाटककार ने अंग्रेज पात्र द्वारा कुछ हिन्दी को बुझाया है, जो कि अस्मिता लगता है। कुछ पात्रों से उनके लोग किसी की भाषा का भी प्रयोग कहाया है। जैसे ग्रामीण पात्रों ने ग्रामीण भाषा में रहने के कारण ग्रामीण भाषा का प्रयोग किया है।

- बन्धू - हाय मीर काम, फाटगा। आ मदहा उकीठ ती देखे नाहीं कीन। मुहा है बीलिये नाही फुटत है। खुर उनकर उकीठ सब फुटत कस्त है। गरीब पर निगाह रहे ऊपर। ऊपर मुसक्या है।

( उडट ० १०८ )

- ग्रामीण : जवना , लव लम पड़े ठिले नहि न । पड़वया के  
लंगीलाय नहि न । ऊ ठरै बड़वार, ल ठरै होटवार । होटन  
के कहना माने के पाल है ।

(कहरी पु० ३४)

- माछी - ( मिठगिहाकर ) का बानी सलार, काका होई ।  
राकवाई हम ती देसा नहि ना ।

(दुर्गा २७)

बुदेलखण्ड की ग्रामीण स्त्रियाँ बूदेलखण्डी भाषा का  
प्रयोग करती हैं ।

- मैं बकिया पीछत हों, धी-धी तीन-तीन घटकन में कुवा है  
पानी भर है जाउत, रकटा कातत, ऊब जीर का करी ?

(भांसी, पु० ३०)

ब्रजवासी नाव की स्त्रियाँ है ब्रज की भाषा का  
उपवाची है ।

- सखी, यह कहा करे है लम ती याकी प्रेम देखि बिन मोठ की  
पाती होय रही है और तू पीछता उन बकिने जान हाँटि रही है।

(बीचन्द्रा : ० २५)

“ जीर नगरी ” में पात्र रहता है । अतः उनकी भाषा  
सबुखड़ी बोली गई है ।

व्यवसाय के अनुसार भाषा की भाषा - कुछ नाटकों में पात्र जिस व्यवसाय  
में कार्य कर रहा है, वैसी ही भाषा का प्रयोग करता है । भाषा देखने से  
ही स्पष्ट हो जाता है कि किस व्यवसाय का पात्र बोल रहा है ।

मछलीवासी की भाषा -

मछलिया ठे मछरी ।

मछलिया लू टके के बिकाय ।

जास टका के पाठा बीकन, गारुल लव उठवाय ।

मेन महरिया रूप जाल में, देखाहि कैसि जाय ।  
 बिनु पानी महरि तो बिरहिया मिठे बिना लुजाय ॥  
 ( अंगीर० ६ )

एक चुरनवाले की भाषा -

मेरा चुरन जो कोई छाने,  
 तो वह स्वयं चुरन्त हो जाये,  
 चुरन बिलने मेरा साया,  
 उसने बाबुन का कूड़ा पाया,  
 मिट्टी खती तीर तमन्ना,  
 कमलम हीला ककता लंबा ।  
 ( कांक्षी० ७४ )

संविवाह किन प्रकार कील-कीलकर हो रहा है -

संविवाह : चाट बट-मट्टी मवालेदार । पानी के बत्ताये,  
 दही-बड़े ।  
 ( अंगी० ७२ )

व्यवसायी वर्ग की भाषा में तुल्यवन्दी व्यात्मकता अधिक  
 है तथा अतिव्योक्ति पूर्ण कथन की शक्तिता है । हुगली पीटनेवाला व्यक्ति  
 एक विशेष प्रकार की भाषा का प्रयोग करता है -

- लठक मगवान का, मुलक बिहायत के बायलाह का, छुम  
 कंपनी सरकार का । काम है कांसी खिजी छठाके में भिठा  
 हो गई । तब तीन कर और छाव को दे । कानून के पीतर  
 को और कानून नहीं ।  
 ( कांक्षी० ७५ )

- हुगली की बाबाय : नगर के नागरिकों, नगर के नागरिकों ,  
 बापकी होखियार किया जाता है कि जान-नाउ का ख़तरा  
 है । जो जहाँ है वहीँ सड़ा हो जाये, सड़ा हो तो बैठ जाये,  
 बैठ हो तो उठ जाये । चारों तरफ़ है ख़तरा जा सकता है ।



उसकी कोई भी सकल हो सकती है । सामान की कमी के कारण  
हम बीच काहन लगाकर, राजनकार्ड पिताकर खरीदें- जान-नाम  
का हारा है -

(जॉटन ५६)

कम रकम पर पात्र अपना बाटू दिता रहा है वह माया  
नी बाटुगर की ही प्रयोग में जाता है बिना वह दुश्य स्वाभाविक लगता है क्योंकि  
माया पात्र के अनुरूप ही प्रयुक्त हुई है -

- वः ( उल्लंघन ) हम्पुरी का लैड, बछड़ी कागज का बाटू, कर  
है सब के सम ही काटू । मैं काही कउकैवाही, मेरा कवन न  
बाय लाठी । ता लाईमान, बजाइये, बजाइये एक हाथ की  
लाठी । ऐसा लगे कि ताही की बाबाज कासमान है फूटी है ।  
देसिये, देसिये, मेरे हाथ में यह अमकारी कूटी है, माना-  
अप-रस-नय है मरी हुई लीकनी कूटी है----- ।

( रस २० )

कदाकत की माया -

- ( कब की कि उगाकर ) एियाही, तावैविक एपॉच लुपनी  
के कारणों में हम तीस को दफा एकलपु बीरी के अंग  
परी तात की उस्त कद की कवा की जाती है । हाथ की पात्र  
हो रूपमा जुना । न देने पर हः महीने की कद नामलकत ।

( कही ० २८ )

- मैं माया पर बीरी का हलाम लगाता हूँ । उसने गोस्वदाह की  
छात्र में बैठाकर उसकी कद है कागिनी के केवर घुरा ठिए हैं ।  
मैं न्यायालय है किन्ती कला कि उसी नाम वारंट निकाल कर  
उसे गिरफ्तार किया जाय । उसकी तलाशी की जाय, हाथद  
कनी बीरी का मात बराबर ही लैमा ।

( बंगूर ० ६४ )



### पुठिठ के अक्षर की भाषा -

- छिद- रसीद छिद दी नहीं तो १८२ में तुम्हारा बाजान कर  
दी कि तुमने भूठी रपट लिताई, पंडित जी की गवाही करा  
दी तुम नहीं के न रखी ।

( मास्तु० प्र००४ )

पात्रानुसार भाषा का प्रभाव नाटक की स्वाभाविकता, एकीकता तथा सफरता  
पर काफी पड़ता है । नाटककारों ने पात्रों की भाषा के प्रयोग में भिन्न-भिन्न  
दृष्टिकोण रखा है ।

भारतीय हरिश्चन्द्र, बड़ीनाथ मट्ट, बी०पी० श्रीवास्तव  
के नाटकों में तथा हरिकृष्ण प्रसा के 'रसावन्धन' बुंदाकलाउ कार के नाटक में  
पात्रों की जाति व वर्ग के अनुसार भाषा प्रयुक्त हुई है । इन नाटककारों ने  
मुख्यमान पात्रों में उर्दू, हिन्दू पात्रों में हिन्दी बुलवाई है । वातावरण के अनुसार  
उनकी भाषा में परिवर्तन भी किया है जो स्वाभाविक प्रतीत होता है । भारतीय  
हरिश्चन्द्र में 'भारतवर्ष' में बंगाली पात्र है तथा बुंदाकलाउ कार के पठान  
पात्र बांग्ला और हिन्दी बुलवायी है, वहीं भाषा काफी सफर रही है ।  
देह के अनुसार काली की रानी तथा श्री बन्दाकलाउ में भाषा व्यवहृत हुई है ।  
बी०पी० श्रीवास्तव ने ग्रामीण पात्रों में ठेठ ग्रामीण तथा जन है कदाचित्त की  
भाषा बुलवायी है । कहीं-कहीं इन नाटककारों ने स्वाभाविकता की छा दी  
है जैसे बड़ीनाथ मट्ट ने 'पुर्वावृत्ति' में वातावरण की देखी हुए मुख्यमान पात्र है  
सुद हिन्दी तथा हिन्दू पात्र है सुद उर्दू फारसी का प्रयोग करवाया है । इन  
पात्रों की भाषा की कोई आप उध पर नहीं रहने दी है, जो सुद सटफता है ।  
वही प्रकार बुंदाकलाउ कार ने कृषि पात्रों द्वारा सुद हिन्दी का कहीं-कहीं  
व्यवहार करवाया है जो अंगत उगता है ।

सुद नाटककारों ने पात्रों की भाषा एक ही की जुती है ।  
पात्रों के जाति व वर्ग के अनुसार भाषा की रहना उचित नहीं समझा । कदाचित्त  
की देखी हुए भी भाषा का यह दृष्टिकोण अपनाया है । इस प्रकार की भाषा

जयदेव प्रसाद, हरिकृष्ण त्रिपाठी के 'लक्ष्मी', जगदीश चन्द्र माधुर, उपयुक्त मद्र, रामचन्द्र केसीपुरी, पुरेन्द्र काँ तथा मोहन राकेश के 'लक्ष्मी' के राजवंश 'व' आकाशवाणी का एक दिन तथा अरुण के 'व्यपराज्य' में प्रयुक्त हुए हैं। इन नाटकों में पात्रों की भाषा में बहुत अन्तर मिलता है, जिससे उनके वर्ग का आभास होता है। नाटक की भाषा के विषय में प्रसाद के विचार हैं - "मैं तो कहीं १४ सतुता और लिखता पात्रों के भाषा और विचारों के अनुसार भाषा में होता हूँ और पात्रों के भाषा और विचारों के ही आधार पर भाषा का प्रयोग नाटकों में होता चाहिए।" अरुण के नाटकों 'स्वर्ग की कलक' तथा 'वधो दीदी' व विष्णु प्रसाद, सत्यजित सिन्हा, गोविन्द बल्लभ पन्ना, लक्ष्मी नारायण ठाकुर व लक्ष्मी नारायण निध तथा प्रसाद नारायण निध, मुद्राराक्षस और विष्णु कुमार अर्वाच ने भाषा में व्यावहारिकता लाने का प्रयत्न किया है। इन नाटककारों की कृतियों में लिखित अलिखित तथा स्त्री-पुरुषों की भाषा की कृत्रिमता से काफी कहा जा सकता है। अरुण ने भाषा के विषय में लिखा है - "साथ के नाटक की भाषा उर्दू-हिन्दी आसान जान ही हो सकती है। न संस्कृतनिष्ठ हिन्दी, न बोली-फारसी मिश्रित उर्दू।"<sup>१</sup>

"स्वर्ग की कलक" के प्रथम संस्करण की भूमिका में उन्होंने लिखा है कि "नाटक की भाषा की लिखित लीनों की भाषा के लक्ष्य समीप रहने का प्रयास किया है ताकि दुर्लभ प्रतीत न हो। इसलिए स्त्री-पुरुषों के शब्द अनिवार्य रूप से लाये हैं और भाषा दुरुह और लिखत नहीं।"<sup>२</sup>

अर्वाच दयालु पत्नी ने अपनी कृति 'बहरी' में जो पात्र जिस वर्ग तथा समाज से संबंधित हैं, उसी उही प्रकार की भाषा का प्रयोग कराया है। ग्रामीण पात्र गंधार भाषा का प्रयोग करती हैं। पुलिस विभाग के कर्मचारियों की भाषा में पुलिस विभाग की भाषा की रूप है।

१- काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० ७६।

२- पञ्चीक केष्ठ एकांकी : भूमिका, पृ० ३२।

३- स्वर्ग की कलक - उपेन्द्रनाथ - अरुण - प्रथम संस्करण।

• इस मंत्र में जो पात्र परिस्थिति के अनुसार माया का प्रयोग करते हैं वे तो एक स्थल पर जादू का खेल बिता रहे हैं तो जादूगर विष प्रकार की माया बोलते हैं उसी माया को बोलते हैं । कहीं तो अद्वितीय पात्रों, की तरह और कहीं अद्वितीय पात्रों की भाँति माया का प्रयोग करते हैं । नाटक में सजीवता लाने के लिए पात्रानुसृत माया का होना अत्यन्त आवश्यक है क्योंकि इससे उन पात्रों का जीवित रूप आता है ।

## प्रसंगानुसार भाषा

प्रसंग के अनुसार भाषा के प्रयोग का प्रभाव नाटक की सफलता तथा असफलता पर काफी पड़ता है। किसी भी विषय या प्रसंग को लिया जाय तो प्रत्येक में भाषा का अपना अलग अलग स्वरूप होता है। यदि साहित्य में प्रसंगानुसार भाषा का प्रयोग नहीं होगा तो सफल अभिव्यक्ति नहीं हो सकती। और यदि प्रेम के प्रसंग में भाषुर्य गुण युक्त भाषा का प्रयोग न करके औपमयी या व्यंग्यपूर्ण भाषा का प्रयोग करें तो उसी प्रेम का भाव न व्यक्त होकर रोष या आवेग की अभिव्यक्ति होने लगेगी।

नाटकों में भी प्रसंगानुसार भाषा का प्रयोग नाटककारों ने किया है। वीररसानुसृत प्रसंगों में लोच, उत्साह, आवेग व समर्पण आदि भाव के प्रकटीकरण में औपमयी भाषा का प्रयोग किया गया है। ऐसी प्रसंगों में भाषा में कठोरता तथा दृढ़ता के वर्णन होते हैं। भाषा में अत्युक्तिपूर्ण वाक्यों की अधिकता है। काव्यात्मकता तथा आदर्शकारिता की स्थान नहीं मिला है। कहावत तथा मुहावरों की इन प्रसंगों में महत्व मिला है जो भाषा में जीवन्तता लाते हैं। कुछ उदाहरण ऐसी प्रसंगों के प्रस्तुत हैं -

- जानी बीरी जब कभी देह को स्वतंत्र कराने के लिए प्रलय की माँति राठीर सेना पर टूट पड़ी। नगर के द्वार लौठ दी। जहाँ कोई राठीर मिटे मृत्यु के घाट उतार दी। तब काह हमारे आक्रमण का डोर मना दी। जब कभी प्रिय रायब की मृत्यु का देह को दास्ता की बैड़ियों में जकड़ने का अत्याचारों का सब का सब बदला ली।

(क्य० १३८)

सेनापति। देतीं उन कायरों की रीकों। जैसे कह दी कि जब रणभूमि में पक्षीरवर पक्षी के स्थान अच्छे है। जय-भराज्य की चिन्ता नहीं। उन्हें कहा देना हीना कि भारतीय छड़ना

बान्ते हैं । बादलों से पानी बरसने की जगह का बरसे, सारी सेना  
हिम्न भिन्न हो जाये, रीति विराम हो, रक्त के गाँठे घमानियों से बने,  
परन्तु एक का भी पीछे हटना पक्षीश्वर के लिए सर्वप्रथम है ।

( चन्द्र० १०२ )

उग्र भावों के प्रतीक में आक्रोशपूर्ण भाषा प्रयुक्त हुई है । ऐसी प्रतीकों में वाक्य प्रायः  
छोटे तथा कमपूर्ण जाये हैं, जहाँ-जहाँ उन्हीं वाक्य भी जा गये हैं तो उन्हें संक्षिप्त  
काँके भर देकर जोड़ा गया है । यथा -

- पाताल कीदृश निकलेगी सेना । आसमान से ख टपकनी सेना ।  
मेवाड़ के बीरों की प्राणों का मोह । आज मैं यह क्या देख रही  
हूँ । छड़ी छड़ी मर जाना या विजय प्राप्त करना, राजपूत तो  
यही ही बारी बान्ते हैं । यह तीस शब्द उन्हीं कितने हीस लिया ?  
यदि प्राणों का क्षतना मोह है तो बुढ़ियाँ पहनकर घर बैठों, जानी  
यह तलवार मुँह की । (रत्ना० )

इन आवेश के प्रतीकों में कहीं-कहीं व्यंजना द्वारा तीक्ष्णता छाया गया है ।

प्रेम के प्रतीक में भाषा का स्वयं विच्छिन्न भिन्न हो गया है । जहाँ भाषा माधुर्य  
गुण युक्त व्यवहृत हुई है । भाषा में स्निग्धता तथा रसीलापन है । ऐसी प्रतीकों में  
भाषा में सांकेतिकता अधिक जा गयी है तथा विशेषण भाषा की संयम  
बनाने में अधिक सहायक हुए हैं । वाक्य भी प्रायः छोटे रहे गये हैं ताकि अधिक  
प्रभाव डाल सके जहाँ वाक्य उन्हीं हो गये हैं जहाँ संक्षिप्त काँके जोड़े गये हैं ।

- प्रियतम । यह मरा हुआ यौवन और प्रीति पुष्प, विछाड़ के  
उपकरणों के साथ प्रस्तुत है, उन्मुक्त आकाश के नील-नीरद मंडल  
में ही किशोरियों के तथा झीड़ा करते-करते समझौते तिरौछि  
हो जाय । (रत्न० १५६)

पुनः सौन्दर्य में उर्वशी की उज्ज्वल करनेवाली हो - और मेरी बालों  
के जव मनु-श्री प्रमरी ने तुम्हारे सौन्दर्य के आकर्षण का अनुभव  
न किया हो ऐसी भी बात नहीं है, लेकिन कभी भी तुम्हारे पैर  
में - तुम्हारे पाँवों की गति में, पारसी के दर्शन कर उसके पाँवों  
में जूनी पुष्प का पुष्प लपका किया है । (उपम० ६४)

कारुणिक प्रतीकों में भी भाषा अत्यन्त कीमत् तथा कठिना है प्लासिका मिश्री है । प्रेम के प्रतीकों की तुलना में ऐसे प्रतीकों में लालकारिक्ता तथा विवेकपूर्ण प्रयोग कम है । वाक्य प्रायः छोटे व्यवहृत हुए हैं । उदाहरण -

- जहाँ नहीं वह जाती, इन्हीं प्रकाश के लिए तड़प रही थी ।  
जीह, तीली है । तो क्या मैं जीवित हूँ ? किसी दिन हुए, किसी महीने, किसी वर्ष ? नहीं स्मरण है । सम्बन्ध की प्रामाण्यता सर्वोपरि थी । सात छड़के भूत है तड़प कर मरे । कुतूहल हूँ उस जीवकार का जिसने उन विषयों मुझे को न देखने दिया । केवल उनके कम तोड़ने का इच्छा उच्च भुन एका । फिर भी जीवित रहा - सपू जीत नमक पानी में पिछाकर अपनी नर्तों में रक्त पीकर जीवित रहा । प्रतिस्पर्धा के लिए । पर अब देण है, कम बुट रहा है ।  
जीह । ( चन्द्र० १४३ )

- लेकिन बयानिके, सम्बन्धाली के सोने के दिन मछे गये । जब तो उसके कंधों पर एक पाती दे दी गई है । उफ़ री निम्बुर पाती ।  
( फिर कल की ओर देखती ) मधु, मधु, तु छ यर क्या कर नहीं रे । मुझसे यह नहीं डीर्घ जाती है, मधु ।" जो बिन्दगी नहीं डीठा, उसे ठास डीनी पड़ती है ।" कास तु जान पाती, मैं बिन्दगी की ठास की तरह डीर्घ है !! ( सम्ब० १०८ )

वास्तव्य के प्रदर्शन में भी भाषा कीमत्ता छिर हुए हैं । वास्तव्याभिधायक करने वाले तथा बाँटे उच्चों की प्रमुक्ता है ।

- जीती रही बैठी । गैरे देह की दूरी काँची की रानी बनी ।  
( युगे० ५० )
- + + जानी, तु पुती हो बैठी । तुफे भारत की सीमा है दूर न जाना सीमा - तु भारत की साम्राज्य होनी ।  
( चन्द्र० १६१ )
- जीते रही वरु । पुती रही । ----- साम्राज्य और वास्तव्य दोनों के ही इतिहास में स्वर्णाक्षर बनकर बननी ।  
( सित० २६ )

रम्य प्रकृति के किण्वन में भी कौमल कान्त पदार्थों के वैभवस्वरूप को महसूस मिलता है। ऐसी प्रसंगों में भी पाण्डा उत्साहित तथा काव्यात्मकता से बोधित है। ऐसी प्रसंगों में विवेचना द्वारा पाण्डा को प्रभावपूर्ण बनाया गया है। जो -

- आसमान से गिरते कल्लेवाले बड़े बड़े पहाड़, कल-कल, कल-कल करते हुए नाचते कुदते बानेवाले फरसे, झंझर से लौटते कल्लेवाले ताड़ान, बहिरत के गनीचों की मात कल्लेवाले, भी कल। कुदरात से गीया लकी पारी दीक्षा यही बहिर की है। (रक्षा० २५)
- एक विस्तृत जगह - ताम की एक डाल मंजितियों से लदी कुली, पारी पिन पर गुमार कर रही, पली-रुवा पिनसे लिखवाड़ कर रही - ताम के पैरों के बीच की जगह में तराशों की फुली ब्याप्तिया - वनों से लिपटी उताली से जहाँ-तहाँ वन गह कुली - पुरान की किरणों से लकी लोना नहीं गया है - मंजितियों, पारी, फुली पर की लोच की लुई उल्लेख से बमबम कर रही - बिड़ियों की बमबम में दूर से तुनार फुलेवाली कौयल की कुल - (लम्ब० १)

ऐसी वर्णनात्मक स्थलों पर वाक्य प्रायः उन्मै व्यक्त हुए हैं। शास्त्र-व्याप्यपूर्ण प्रसंगों में पाण्डा का कुछ निम्न स्वभाव मिलता है। ऐसी प्रसंगों में उदात्ता तथा व्यक्ता शक्तियों द्वारा पाण्डा को तीक्ष्ण तथा प्रभावशाली बनाया गया है। पाण्डा क्षीणशक्ति पूर्ण तथा लक्ष्म की प्रयुक्त हुई है। पाण्डा में मुखावरी तथा कक्षावती की लक्ष्म स्थान मिलता है। व्यक्तात्मक स्थलों पर पाण्डा में वाक्पटुता तथा वक्ता के दर्शन होते हैं, ताम की तीक्ष्ण तथा कठोरता भी है। शास्त्र व्याप्यपूर्ण स्वभाव की पाण्डा का स्वभाव देखिए -

- पौटा पार बना - बनाकर फुल किया। एक ती कुल ही यह एक पलिया के ताऊ, उस पर कुटकी बनी, लुआमव हुई, डर दिखाया, बराबरी का कगड़ा उठा, बाय-बाय गिनी गह वर्णमाळा कल कराई, बस हाथी के लार केव ही गर। वन की पैना ऐसी भागी कि कल में भी न बनी, लुड के पार की शरण मिली।

(पार०-पा० २८)



हास्य की दृष्टि के लिए जोर दुर प्रयोगों में भाषा कठिनाईपूर्ण तथा व्यंग्यायुक्त है।

- जाल्हासबल केर छड़ाई लोकर जागे कुठ होखे । कन-कन-कन  
कन मार बलियाए के छिटपिटल छट्ट के दिखिन । लोहर  
बिराग ललियो लूने बलियाएन । मुठा स्मार उकलवा किन्ही  
नाही दया । या घर सादर । कलम फाड़-फाड़ लिखि । राम  
दीहाई - का छड़ा है का छड़ा कि काव लही भयमा का सुहुर छड़े ।  
मुठा पीछे के काव लही मदरा तना बरठ पुना लिखिन ।

( उलट २३ )

उपर्युक्त हास्य व्यंग्यपूर्ण प्रयोगों में अभिव्यक्ति: तत्सम शब्दों का अभाव है क्योंकि इनसे भाषा में गंभीरता आ जाती है। तत्सम शब्दों की गुंजा में ऐसे शब्दों पर तद्रूप, देशव शब्द अधिक प्रभावशाली अभिव्यक्ति कर रहे हैं।

हास्य व्यंग्य का एक और उदाहरण प्रस्तुत है -

- शिष्टाचार की यों कह ली, कि बोन का प्रतीक है। उपर  
जापकी लादी दुई धर जापके गले में शिष्टाचार का गुना पड़ा।  
ये जापकी हास है - इनके सामने शिष्टता है यों मुस्कराती मानी  
जापके हाथ दांत फाड़ गये हैं। ये जापकी सहाय है - इनके  
सामने विनम्रता है ऐसी रीति, मानी जापकी कभीसी मोतियाँ की  
है। ये जापकी पत्नी है, जाबार व्यवहार, सदाचार और  
शिष्टता की मोती।

( जी० ४६-५० )

कभी-कभी हास्य की दृष्टि के लिए तत्सम की अधिकता भी लायी गयी है।  
गहन, गम्भीर विषयों पर भर्षा करते हुए नाटकों में गूढ़ व गंभीर भाषा अधिकतर  
रली गयी है। ऐसी स्थलों पर भाषा में शब्दों का व्यंग्यपूर्ण अर्थ है। तत्सम  
शब्दों की गंभीरता लाने के लिए प्रभावता दी गयी है। व्यंग्य तथा काल्पनिकता  
का अभाव है। मुहावरों तथा लोकोक्तियों की भी स्थान नहीं मिला है, उनके  
स्थान पर सूक्तियाँ तथा उपदेशात्मक वाक्य प्रयुक्त हुए हैं। जहाँ गंभीरता तथा  
कभी-कभी गूढ़ता निश्चिन्ता का भी अभाव हुआ है। यथा -



- बाबुलोन - शरल युवक । इस गतिहीन जगत में परिवर्तन पर आश्चर्य । परिवर्तन हुआ कि महापरिवर्तन प्रलय हुआ । परिवर्तन ही गृष्टि है, जीका है । स्थिर होना भूतयु है, निरक्षय शान्ति माना है । प्रकृति श्रियाशील है । समय पुलिन्दा और खीलिन्दा की लक्ष्मि लम्बित की लुकी है । पुरुष उछाल दिया जाता है, उत्प्रेषण होता है । स्त्री लक्ष्मिणी जाती है । यही वह प्रकृति का सैन रहस्य है ।

(स्कंद० २१)

मुसलमानी संस्कृति के नीचे पता पार चर्चा करते हुए भाषा में उर्दू फ़ारसी के कुछ शब्दों का प्रयोग किया गया है -

- कुरान तरीफ में लिखा है कि - उससे बढ़कर जासूस कौन हो सकता है, जो किसी को गुप्त की हवापत गारहों- भविष्य में हवापत करने से रोकता है, उनके भविष्य की तोड़ने की कोशिश करता है । जो लोग ऐसी तुल्य करते हैं, वे नाकबंद उस छाया नहीं कि गुप्त की हवापत गारहों में पेर रहे । याद रखो ऐसी लक्ष्मियों की दुनिया में लक्ष्मी होती है और उन्हें दूसरी दुनिया में कहीं लक्ष्मीक लक्ष्मी पड़ती है ।

(रत्ना० ५५)

बालीन विषय पर चर्चा करते हुए भाषा में नीचे उदाहरण हैं -

- + + लेकिन ज्यादातर मानव मन करने की तरह होता है, जो धुल में झुलझुल - झुलझुल करता, तरंगों से युक्त, फेना से मरा, कभी हसर, कभी उबर मटकता बहकता, बहक कर काटता, निवर्तित करता अन्ततः कभी या नद में परिणत हो, अपनी गति से आप ही पदुम अपनी उठाई हुई लहरों से आप ही थपड़े लाकर हाहाकार बाधनाय कर उठता है और बाध बाध करता किसी तानर में अपनी ही रख देता है । हाँ, यहाँ की भाष्य पर निर्भर है कि वह प्रशान्त तानर प्राप्त करता है या फिर किसी कौप-तानर की धूर्ति में ही हाहा जाता रहता है ।

(अम्ब० १००)

नाटकों में ज्यादा है संबंधित किसी विषय पर चर्चा हुई है, तो उसमें भाषा का स्वयं प्राधान्य भाषा है बिल्कुल भिन्न हो गया है। ऐसी प्रयोगों में ज्यादा के उच्च भाषा में व्यवहृत हुए हैं। तत्काल शब्दों के स्थान पर विदेशी शब्दों की प्रयोज्यता रही है जिसे उर्दू-फारसी के उच्च प्रयुक्त हैं। वातावरण अभिन्न ऐसी में है। वातावरण, कदापि, व्यवस्था को कहीं स्थान नहीं मिला है। ऐसी शब्दों की भाषा में एक विशेष प्रकार का ज्यादाती उल्हास मिलता है।

न्यायालय में भाषा के विषय में जो भाषा ली गई है वह यहाँ प्रस्तुत है -

- मैं भाषा पर धीरे का हस्ताक्षर लगाता हूँ। उसने मोहनदास की शाय में देहोड़ कर उसकी बेजोड़ कामिनी के ऊपर चुरा ठिठ। मैं न्यायालय है विनती करूँ कि उसने नाम बारीक निगाह कर उसे निरालाकार किया जाय। उसकी लड़ाई ही बाय, शायद अभी धीरे का भाव बराबर ही लीगा।

(अंगूर ६४)

ज्यादा में ज्यादा सुनाते हुए कुछ कम भाषा की रता है, वह भाषा एक फार्मूला भाषा है।

- विपरीत शारीरिक शक्ति लड़ने के आरोप में इस जीवित की बचत रखकर जीवों के जीवन दो लाख घण्टा केद की रता की जाती है। साथ ही पाँच को रक्खा जाता। न देने पर ह: महीने की केद बामलकता।

(अकरी २८)

कानून के विषय में जहाँ कहीं हुए कानूनसंबंधित शब्द अधिकतर लाये हैं। इस भाषा में हिन्दी के तत्काल शब्दों की लक्ष्यता तथा उर्दू फारसी के शब्दों की लक्ष्यता मिलती है।

- जायकल का कानून ही ऐसा है। इसमें तब उसकी नहीं दी जाती ह जो अपराध करता है --- तब तो केवल उसकी होती है जो अपराध किया नही जानता। वह --- यही कानून है। आज यह मुझसे कबूल कर गया कि उसके मरवाने का हस्ताक्षर यह कर गया कि उसके मरवाने का हस्ताक्षर यह कर

जाया है । अगर वह पारा गया और मैं भाई भी कि इसी सभा हुई तो  
सबसे नहीं मिलेगा ।

( तिम्युर० ३५-३६ )

मुकदमें के प्रांग में एक स्थल पर जाऊँगी की भाषा की काफी उभारकर प्रस्तुत  
किया है-

- मैं अफसोसपूर्वक कहता हूँ कि मैं एकलौत बल्य समाधि सिंह ---- का  
रक्षकवाला हूँ । ता० पाँच सितम्बर दिन रविवार की बंटा दिन रहती  
में जना जान की कि पाग नंबर १३१ के पश्चिम जाराबी नं० १३३ में  
रोपा गया है देखी गया । एक मछली काँक जो बजाऊँ कहते हैं मुकदमें  
जाते करने की उतने ही मैं पीछे है एक पाग मुकदमें का छाठियाँ पड़ी  
में बबराकर पुन पड़ा । जो महीदय मुकदमें जाती मैं फेंकार हुए है  
उकड़कर कई ज्वन पीछे हट गये और बीच उठे भाग हाजी अब क्या  
देखी है ही । मैंने देखा जाठ जादगी छाठियाँ के साथ रखे हैं, एक  
ही साथ जाठ छाठियाँ ऊपर उठी और मुकदमें पर गिरी । मैं वहाँ  
गिर पड़ा । गिरने पर मुकदमें किछी छाठियाँ ली कह नहीं सकता ।

( तिम्युर० १४४-१४५ )

बिवाह के सख पर भाषा बैठी ही प्रयुक्त हुई है जो बिवाह में होती है -

- है बीर । मैं सोमान्य की बुद्धि के लिए आपकी उम्र सख की प्रवृत्त  
करती हूँ । आप मुकदमें पत्नी के साथ बुद्धिबल पर्यन्त प्रान्त्य और  
जुलूस रहिए । आपकी मैं और मुकदमें आप जान है पत्नी -पति  
भाव करके प्राप्त हुए हैं ।

( युगी० ३२ )

उसमें तत्काल राज्य प्रान्त भाषा की रखा गया है । भाषा कीर तथा सुव्यस्थित हैं।

राजनीति है सर्वोक्ति विषयों पर बातचीत करते हुए भाषा  
जिन्हा ली प्रान्त प्रयुक्त हुई है । भाषा में किसी प्रकार की जातीयता या  
जात्यात्मकता नहीं है, बल्कि भाषा हीची-बारत तथा जावहारिक प्रयुक्त हुई है ।  
देश, समाज, राष्ट्र जाति राज्य की राजनीति है सर्वोक्ति है है भाषा में बार-बार  
प्रयुक्त हुए हैं । तथा

- साम्यवाद की छहर वा रही है ----- देश की सम्पत्ति राष्ट्र की सम्पत्ति होगी ----- राष्ट्र के प्रत्येक व्यक्ति की --- धनी गरिब -- यह बात मिटनेवाली है । अब तो बर यु का रहा है जिसमें समुच्च के समान अधिकार और समान कर्तव्य होंगे --- स्वामी और सेवक, पुत्रीपति और भयदू --- उन बातों में पड़कर दुनिया बहुत बिगड़ चुकी है । उसकी रीढ़ की हड्डी टूट चुकी है यह सीधी सड़ी नहीं हो सकती । समाज परिवर्तन नहीं आन्ति पास्ता है । पुरानी इमारत की मरम्मत बहुत दुर्लभ --- इसी दुर्लभ कि अब उसी दुर्लभ मरम्मत की जगह नहीं है । + + +

( मुक्ति० १२२ )

सामान्य व साधारण प्रसंगों में भाषा का स्वल्प सरल तथा व्यावहारिक पिठता है । शब्दों का यह पिठा कुछ प्रयोग हुआ है । मुख्यतः इसमें अभिप्राय शैली को अपनाया गया है, जो सामान्य अभिव्यक्ति के लिए उपयुक्त है । भाषा में आर्थिकता का व्यापकता तथा छटाणा, व्यंजना की बलवत्ता रहती है । जैसे -

- सम्बधाती - ( जनताकर ) मेरी लयिका अच्छी नहीं, मैं नहीं जाऊंगी ।

मुमना - बस, फिर कि । देखा है न तु बरुण, बरा मुक्त मुस्ता आया और यह नामकर बैठी । कैसी तुमझिमाय ।

(मधुलिकादे) मधु, क्या देखती है, जा, बल्द इसका प्रतापन ठीक कर दे ।

( सम्ब० १४ )

- नाना जो कहा करते थे कि नींद न आये तो भी खाना खाने के बाद कुछ देर बैठना चाहिए । जहाँ अपने कमरे में बैठकर आराम करी और सोफा, तुम भी यही बैठी हो । जानी , बाप-भय मैं अब कुछ रहा हुआ है । नहाली अगर नहाना है, नहीं तो मुँह धाव दो हाथी । मैं खाना छाती हूँ ।

( जमी० ७२ )

- लज्जा, तौ जानी, अपना अपना काम देती, और बस्ती के मुक्तियों पंजी और जुजुओं से कह दो कि अपने अपने पुरों का प्रबंध करे । होकि-होकि एक मेरी केना आई जाती है । ( फाही० ६६ )

कई बार नाटककारों ने प्रसंगानुसार भाषा में स्वाभाविकता का अतिश्रम भी कर दिया है विशेषतः उन स्थलों की भाषा से सहजा तथा स्वाभाविकता नष्ट हो गई है। जयदेव प्रसाद के नाटकों में भाषा की काव्यात्मकता कहीं-कहीं लटकती है। 'रत्नगुप्त' में मातृगुप्त की भाषा जो मातृक स्थिति में प्रयुक्त हुई है, उसमें काव्यात्मकता अधिक होने के कारण भाव के भाव दबकर रह गये हैं। उदाहरण -

- उस क्षिणिक के ऊपर तूरे सूर्य की पुनहरी प्रभा से जालीकित  
बर्फ का पीछे पीछावा झ-झा एक मल्ल था उसमें नयनीत  
की पुतली कर्क कर बैठती थी। वह हिम की छिन्नता से  
पुनर्गठित थी। पुनहरी किरणों की कज हुई। तप्त होकर  
मल्ल की गठ दिया। पुतली। उसका मंगल हो, लारें बहु  
की गर्भ छिन्नता उसे पुरादात रही। कल्पना की भाषा के  
पल गिर जाते हैं, मान-नीड़ में निवास करने दो। कैदों मत  
मिल। (स्वीटो २०)

की  
प्रेम प्रसंगों भाषा में कल्पना तथा अलंकार की अतिश्रमता से कहीं-कहीं भाषा  
विषय से छट गयी है उसमें संगति नहीं रह गयी है। भाषा के सामने भाव दण्डित  
पड़ गये हैं। यथा -

- जब मुझे अपने मुक्त पन्ध्र की निर्विकीर्ण देखी की कि मैं एक  
अतीतिनिष्ठ जगत की नयनमांछिनी निष्ठा की प्रकाशित करने  
वाले हारणन्द की कल्पना काता हुआ भावना की सीमा की  
छाँव जाऊँ और तुम्हारा पुराणि निःस्वाप्त मेरी कल्पना की अस्मिता  
वाञ्छित करने लगे।

(स्वीटो ४२)

- जब फूँठों की हठी कलियों की मुत्कराहट से उलझती है, तब  
उस हठी में, उस मुत्कराहट में तुम ही कर्क जाती हो। मेरा  
जब फूँठ पर नंदराज गुनगुनाने लगता है तब मुझे ऐसा भाव  
होता है कि वह तुम्हारा ही नाम लेकर कोई नीत या रहा है।  
तुम मेरे हृदय की कनक हो और हम प्यासी जलियों की तरह।

(वि०स्वीटो ४९)

उपयुक्त प्रयोगों में प्रयुक्त हुए भाषा की गहराता व्यंग्यता की लक्ष्यता में कम नहीं है ।

कई बार गंभीर विषय पर चर्चा करते हुए भाषा में गंभीरता की कमी का केंद्र  
फोकस रहा है तथा भाषा भाषण की भाषा की प्रतीति होने लगी है -

- मनुष्य भी जोई दुनियावी चीज है, जो नापिछ सम्मान के  
केलास फेड सकती है । जरा सोचो तो मृत्यु की रौशनी  
की फैलाना क्या तबसी का काम है ? क्या ज़िन्दगी की हम  
मजी है छिटका सकती हैं ? क्या हम हमारा दुख मानती है ?  
फूटों की दुख कहीं हमारे कले में हमर उबर जा जा सकती है ?  
हमारी तबसीरे तब फूटी हैं ? जो सुदादाद बीज हैं वे सुदा की  
मजी है हमी आप दुनिया में बंट जाती है । दीन-इशतम हमारी  
तलवार से नहीं फेड सकता । तलवार से अगर कुछ फेड सकता  
है तो मनुष्यी तलवार, क़तरास्ती, बैरछाफनी और बैरमानी ।  
मनुष्य की फैलाने के लिए हमें सिर्फ़ उस पर ज़िम्मेदारी है ज़रूर  
करना चाहिए, दूसरी है क़तरास्ती ज़रूर कराने की ज़िम्मेदारी  
करना सुदा का काम हमें पर हैना है । सुदा की कारगुजरी  
में टांग बंधना है । बेरी क़तर में तो यह परापर बैरछाफनी है ।

(रफ़ा० ७७ )

कई सल पर गंभीर तथा गहन विषयों पर चिन्तन करते हुए अपनी नाट्य भाषा  
की अत्यधिक छिष्ट और कठिन बना देता है जो जनतापारण की समझ से  
बाहर की समझ बन जाती है -

- समय मनुष्य और स्त्री का मंद ठेकर दोनों छापी है लेता है ।  
पुलिंन और स्त्रीलिंन की समष्टि ज़िम्मेदारी के की मुंजी है ।  
पुरुष ज़रूर दिया जाता है । उत्प्रेषण होना है । स्त्री  
जाक़रणी जाती है । यही ज़रूर प्रकृति का रहस्य है ।

(रफ़ा० २९)

कहीं-कहीं ज़रूर के रफ़ा पर प्रयुक्त भाषा में ज़रूरता या काव्यात्मकता ने  
भाव के ज़रूर की कम कर डाली है और भाषा तथा स्थिति में पैर नहीं बैठता है -



- ये मनुष्यता के छिपे अभिजाप हैं - शक्ति की महमहार्थ करनेवाले दावानल हैं, प्रेम के कुलुम की कुछ डाली वाले उन्मत्त मनु हैं, देशभिमानी राष्ट्रीयता, जातीयता, और गौरव और न जाने किता-किता कुत्रिय भावना का नला पिठाकर मनुष्यता की रणनीत्य कर रक्त की नदिया प्रवाहित कर देनेवाले पिठाप हैं । कारणों तुम मेरी जानों के जाने में बट जाती ।  
(रत्ना ०१४)

भाषा में वाक्य की दीर्घता भी प्रतीति के अनुरूप नहीं है । प्रतीतिानुसार भाषा नाटक की कला है वी प्रतीति हुई है । ऐतिहासिक नाटकों में भाषा अधिकतर जीव तथा मानुषगुण वाली प्रयुक्त हुई है । प्रसाद गुणयुक्त भाषा अपेक्षाकृत कम व्यवहृत हुई है । वीरता, आर्षेय, रीज आदि के प्रतीति में भाषा में जीव है तथा शृंगार, शोक, वात्सल्य के स्थलों पर भाषा में कोमलता है । हास्य व्यंग्यपूर्ण स्थलों पर भाषा प्रसादगुण युक्त है । ऐसी प्रतीति में छटाणा व्यंजना शक्तियों को महत्व मिला है । गंभीर विषयों के चिन्तन में भाषा शास्त्रित्व तथा किञ्चित् भी हो गई है । इस प्रकार की भाषा का प्रयोग मात्तैन्दु हरिश्चन्द्र के नीलदेवी नाटक में कर्त्तार प्रसाद के सभी नाटकों में, शक्तिगुण प्रीति के 'रत्ना बीन', समय में, उदयशंकर मट्ट की 'रचना' 'विड्वीरिणी' 'अम्बा' 'उपेन्द्रनाथ' 'लक्ष्मी' 'कम पगपय', में हुआ है । कर्त्तार प्रसाद तथा शक्तिगुण प्रीति के नाटकों में कहीं-कहीं भाषा का स्वल्प छटका भी है । कर्त्तार प्रसाद के नाटकों में भाषा की काव्यात्मकता तथा उत्कृति है विषय प्रायः दब गया है, अतः भाषा और विषय में संगति नहीं रह जाती है । शक्तिगुण प्रीति के नाटकों में गंभीर विषय के चिन्तन में कभी-कभी भाषा में गंभीरता कम हो गयी है तथा जीव जा गया है ।

मात्तैन्दु हरिश्चन्द्र के 'और नवती' में हास्य व्यंग्य के प्रतीति की अधिकता के कारण भाषा सरल तथा प्रसादगुणमयी रही गई है । रीज के स्थल कम होने के कारण भाषा में जीवता कम है । 'वीरचन्द्रावली' में भाषा की मधुरता सर्वत्र दृष्टिगोचर होती है क्योंकि कला का विषय ही प्रेम है । इसमें भाषा में छटात्मकता उत्कृति तथा काव्यात्मकता गुण मिलते हैं । 'भारत दुर्वशा' में व्यंग्यात्मक स्थलों पर छटाणा व्यंजना वाली भाषा द्वारा प्रभावशाली अभिव्यक्ति की गई है । आन्तरिक शोक को प्रकट करनेवाले स्थलों पर भाषा

मातृका पूर्ण का माल ही नहीं है ।

भारतेन्दु जी की भाषा के विषय में विमल कन्वुओं ने एक पत्रिका में लिखा है भाषा मातृक, प्रभाव, कर्माधिकारिक, कान्ति, सुभाषा आदि लक्षणों को धारण किया हुआ है । + + + भारतेन्दु ने पञ्जी-निकली हंगरी बोझती, गरी दुर्ग कभीही काफ़दार भाषा की ऐसी उत्कृष्ट शैली बिलाठी जिसे अन्य लेखकों ने सीनों छाँों में गतकारा ।<sup>१</sup>

कड़ीना मटू तथा कुंदावन ठाठ कर्मा की ऐतिहासिक रचनाओं दुर्गाविली तथा कर्मा की रानी में उत्साह, जाकेल तथा रोष के प्रांग अधिक जाये हैं, जिनमें भाषा में जीवत्व है । शोक तथा शत्रु व्यंग्य के प्रांग इनमें का है : वापत्य तथा प्रभावगुण युक्त भाषा कम प्रयुक्त है । कहीं-कहीं व्यंग्य में व्यंग्य का बहुत तीव्र प्रयोग मिलता है । शोक तथा वापत्य की अभिव्यक्ति में कौमलका ना पदावलिजा जायी है । प्रभाव के नाटकों की तुलना में इन नाटकों में काव्यात्मकता तथा लक्ष्मि कम है । विषय तथा प्रांग के साथ भाषा की संगति जायी गयी है ।

रामकृष्ण केनीपुरी का "कम्पाठी" भाषा की दृष्टि से उच्च नाटक है । जहाँ भाषा प्रांगानुसृत लक्ष्म तथा प्रभावपूर्ण बन पड़ी है । इस कृति में विषयानुसार मुख्य दो प्रकार का भाषा मिलती है । प्रेम प्रसंगों तथा अन्य मातृकापूर्ण स्थलों पर भाषा में मरुता है । गूढ़ विषयों पर विस्तार करी हुए गीतर भाषा का कल किया गया है ।

जी०पी० दीवास्तव के प्रसन्न उलट केर में शत्रु के प्रसंगों की प्रधानता है । उनके अतिरिक्त प्रेम तथा जाकेल की स्थितियाँ भी जायी हुई हैं । इस नाटक के प्रत्येक प्रांग की भाषा में एक काफ़ी है, बाहे वर किसी प्रांग की ही । यह सब प्रभाव नाटक की कथावस्तु के कारण है क्योंकि अभिजातः स्थितियों में जाकेल तथा रोष है ।

१- साहित्य संहिता पत्रिका : भारतेन्दु जी, अक्टूबर-नवम्बर, १९१०

( भारतेन्दु की कम भाषा - प्री० विमल मोहन शर्मा का है ) ।



जबकि के नाटकों में लोको दोषी तथा स्वर्ग की फाँसी में हाथ  
अंग्य के सख्त अधिक हैं किसी भाषा का अर्थ विनीतपूर्ण सिद्धि पुनः वक्रता तथा  
अविनात्मकता है। <sup>लिख</sup> जावेद तथा रीज के प्रयोग में भाषा में जीवित जा गया है।  
नाटक में व्यावहारिकता होने के लिए सरल, सुधीय तथा नीचबाज की भाषा  
को महत्व दिया गया है।

उन्नीस गारायण मिश्र ने भी अपनी रचनाओं में भाषा की  
यथावस्था के करीब रखा है। वास्तव्य, प्रेम तथा मायुक्तापूर्ण रंगों पर मायुर्य  
मयी भाषा तथा जहाँ आवश्यक पूर्ण सख्त जाये हैं, वहाँ भाषा में जीवगुण को  
रखा गया है। अंग्य के सख्त पर अविना का तीव्र प्रयोग भी किया गया है।  
मिश्र जी ने भाषा में प्रगतिमानुक्त स्वाभाविकता होने का प्रयत्न किया है, सभी  
इनके नाटकों की भाषा में अलंकारिता तथा काव्यात्मक संभाव्य कम मिलती है।  
भाषा के विषय में उनका कहना है कि स्वाभाविकता के साथ हम अपनी धर  
में रहते हैं, उसी स्वाभाविकता के साथ ही रंगमंच पर रहना है - तथा दूसरे  
हृदयों में रंगमंच और हमारे स्वाभाविक निवास में कोई विशेष अंतर नहीं व्यक्त  
होना चाहिए। कला का काम है बीका को जग देना। इस कारण इस युग  
में रंगमंच की स्वाभाविकता पर बहुत ध्यान दिया जाने लगा है।<sup>१</sup>

बगदीर बन्धु माधुर ने भी प्रगति के सुकुल भाषा की ओर  
दृष्टि रखी है। इनके नाटकों में अधिकतर भाषा में छोटे-छोटे शब्दों की महत्व  
मिला है। उन्नीस, जावेद तथा उत्ताह के प्रयोगों में भाषा में जीवित्वता है।  
प्रेम तथा वास्तव्य में भाषा में मधुरता है। इनके नाटकों में काव्यात्मकता अधिक  
है। विषयानुसार भाषा हीरछट, भावात्मक तथा अविनात्मक है।

मोहन राकेश के नाटक 'आषाढ़ का एक दिन' तथा 'उधारी  
के राजकी' में भाषा काव्यात्मक तथा गंभीर है। प्रेम के प्रयोगों में प्रसाद के  
नाटकों में भिन्न भाषा उन्होंने रखी है। भाषा मायुर्युण युक्त अवश्य है,

---

१- मुक्ति का रहस्य मुक्ति में बुझादी क्यों है।

परन्तु उन्मादपूर्ण कम है। प्रसाद के नाटकों की भाँति इनके नाटकों में भी प्रत्येक प्रसंग में उत्तम उच्च शक्ति व्यक्त है, परन्तु हमें छिप्टता नहीं आने पायी है। भाषा का यह कम नाटककार ने कथा के वैराग्य की दृष्टि से दूर रखा है।

समाधायपूर्ण तथा सामाजिक नाटकों में जाये हुए जातृता, विषाद मुक्ततादृष्ट वाले के प्रसंगों में भाषा काशीरूप में बोली गई है। भाषा में सीतापन तथा व्यंग्य अधिक निरुता है। इन नाटकों में भाषा की सामान्य जीवन के निकट की बनाकर रखा गया है। इस प्रकार की भाषा जाये लूरी, युगुली फ़ान्ति तथा ग़ूर की बेटों में मिलती है।

माया कैवट, समुत्पन्न तथा लीटन में नाटककारों का ध्यान विषयानुसृत भाषा लिखने की ओर नहीं दिशाई देता। प्रायः सभी विषयों परस्परमें का ही ही भाषा मिलती है। इनकी तुलना में 'सं गंधर्व' में प्रेम, हास्य व्यंग्य तथा साधारण सख्तों की दृष्टि में रखकर नाटककार ने भाषा, साधपूर्ण तथा सामान्य बोलचाल की भाषा की महत्व दिया है।

श्रीराम दयाल शर्मा की रचना करी तथा गुरेन्द्र कार्फ के नायक सतनायक विदूषक तथा हेतुबन्ध में भाषा प्रसंगों की देखी हुए रती गई है। करी में शक्तिपूर्ण स्थलों पर भाषा में व्यंग्य तथा लीजपूर्ण है। गुरेन्द्र कार्फ ने भी शक्ति के कुछ स्थलों पर भाषा में व्यंग्य का तीव्र प्रयोग किया है। इनकी विषय के अनुरूप भाषा युक्त भाषा की 'हेतुबन्ध' में प्रयुक्त किया है। नायक सतनायक विदूषक की भाषा में व्यावहारिकता की ओर दृष्टि अधिक रती गई है जिससे शास्त्री भाषा में साहित्यिकता कम आ पाई है और बोल चाल की जीवन्त तथा प्राणवान भाषा का ही अधिक प्रयोग हुआ है।

સાતવાઈ અધ્યાય  
જાતકારિક શૈલી

### शब्दशक्ति

देही विज्ञान की दृष्टि से शब्द शक्तियों का बहुत महत्वपूर्ण स्थान है। इन शब्द शक्तियों ने भावाभिव्यक्ति में बहुत सहायता मिली है। नाटकों में अभिवा, उदाणा तथा व्यंजना तीनों शब्द शक्तियों के द्वारा भावाभिव्यक्ति की गयी है। अभिवा द्वारा मुख्यार्थ का बोध कराया है। उदाणा नाटकों में प्रधान रूप से अपनाया गया है। उदाणा का भी नाटकों में कम समस्कार नहीं है, इस शक्ति के द्वारा मुख्यार्थ में सम्बद्ध अन्य अर्थ प्रकट किया है। भाव की शक्तिशक्ता तथा भावैकात्म्यता को प्रकट करने में इसका बड़ा योगदान रहा है। व्यंजना शक्ति द्वारा नाटकों में व्यंग्यार्थ की प्रतीति कराई गयी है। इससे प्रायः मुद् या सांकेतिक अर्थ लिया गया है।

नाटककारों ने अभिवा, उदाणा, व्यंजना के समस्कार की प्रदर्शित करने में कई दृष्टिकोण अपनाये हैं।

पात्रों के अनुसार भी शब्द शक्तियों की व्यवस्था नाटकों में की गई है। नाटकों में अभिवा को प्रमुख रूप से अपनाया गया है क्योंकि सामान्यतः व्यवहार में इसी शक्ति को अपनाया जाता है। इस अभिवा शक्ति के प्रयोग में भी पात्र की दृष्टि में लगे हुए भिन्नता रही गयी है।

अभिहित, प्रामीण तथा निम्न वर्ग के पात्रों द्वारा अभिवा का बहुत अधिकतर व्यवहृत कराया गया है, ऐसा प्रदीप पात्रों के शैक्षिक स्तर की दृष्टि में समझा किया गया है। इन पात्रों से प्रायः एक ही ही शब्दों का बार-बार प्रयोग कराया है -

- महाराज ! मुझका का कोई कपूर नहीं ( वीर० १६)

- जब बहकर महारानी की के सामने तुम बड़-बड़कर बातें मारे ( दुर्गा० ८६)

महाराज, महारानी शब्द का अभिप्राय राजा, रानी से लिया गया है। नाटकों में प्रामीण पात्रों द्वारा अधिकतर एक ही अभिवा शब्द द्वारा अभिव्यक्ति हुई है।

- बाबू जी । जी बाबू पात बाँटे मकान में रहते हैं ( पास्त० प्र०००)

हमें एक ही शब्द द्वारा दो व्यक्तियों के विषय में उक्ति दिया है, ऐसा प्रयोग नाटककार ने वर्ग विशेष के शब्द प्रयोग की दक्षिण के लिए किया है।

- मैम साहब, मैं गाव की लाना --- ( अजी० ६६ )

नाटक में निम्न वर्ग के पात्र जिन मैम साहब, गाव शब्दों का प्रयोग बार-बार हुआ है, क्योंकि इनके पास शब्दों की कल्पना होने के कारण इनकी दूसरा शब्द शीघ्र सुफला नहीं, दूसरा कारण यह भी है कि, इन पात्रों की दृष्टि शब्द-प्रयोग की ओर कम और भाव अभिव्यक्ति की ओर अधिक रही है।

कविता का वह रूप उच्च तथा शिक्षित वर्ग के पात्रों द्वारा भी व्यवहृत हुआ है, परन्तु उनके उच्च मानसिक स्तर की वजह से उनसे शब्दों के पर्याय रूप प्रायः जुड़ाए हैं क्योंकि इन पात्रों के पास शब्द भण्डार की अधिकता है साथ ही ये पात्र एक ही शब्द की बार-बार आवृत्ति नहीं करना चाहते हैं। जैसे -

- हरबंद ! ---- कमल ---- मीरा । प्रवर । ( मादा० ५५ )

- मेरी आवश्यकताएं परमात्मा की किरणें - प्रकृति पूरी करती है।

उम्मे रहते दूसरों का शासन कैसा ? समस्त लाठीक, बैतान्य और प्राणशक्ति प्रभु की ही हुई है । ( बन्ध० ८५ )

- मुझे निश्चय ब्राह्मण ही न जान । तुम मुझे बताता हूँ कि कैसा विप्र हूँ मैं - ( दश० १२६-१३० )

- तुम राजपूत हो, रात्रिय हो, सन्निपुण हो ( रत्ना० ३२ )

- है पूर्य भगवान , है पुन मास्कर । ( जीणाक ७६ )

- + + कहीं तुम इस वृक्ष में बैठ पाते हो देखो कितनी कैदना है, कितनी व्याप है । ( जय० ५३ )

- कितने ज्योत, कितने विशिष्ट हो तुम जीव । ( रत्न० २३ )

- भगवान छुटीछ, रक्तलिन के अवतार ( जय० १५ )

- मुझे तुमसे प्यार है, हस्त है । जहाँ तब यू ---- + + ( मादा० ५३ )

इन उच्च तथा शिक्षित वर्ग के पात्रों द्वारा नाटककारों ने जहाँ तक ही अभिव्यक्ति कई बार करायी है, वहाँ उच्चों को जाबुजिब न करके, उनके पर्याय रूपों को व्यवस्थित किया है। ऐसे प्रयोग द्वारा पात्रों के उच्च बौद्धिक स्तर को भी प्रकट किया है।

नाटकों में अभिषा शक्ति का ऐसा प्रयोग भाग्येन्दु हरिश्चन्द्र, प्रताप नारायण मिश्र, जयसंकर प्रसाद, रामकृष्ण वैनीपुरी, हरिखण्ण प्रेमी, उपेन्द्रनाथ वस्त्र, जगदीश चन्द्र मातुर, उत्तमी नारायण मिश्र, उत्तमी नारायण ठाकुर, मणि मधुकर के नाटकों में अभिव्यक्त हुआ है।

नाटककारों ने कहीं-कहीं कान के गूँड़ बनाने के लिए, अभिषा का ऐकान्तिक रूप प्रयुक्त किया है। अभिषा का ऐसा प्रयोग नाटककारों ने प्रायः शिक्षित तथा उच्च वर्ग के पात्रों द्वारा कराया है, क्योंकि इन पात्रों में ही शब्दशक्ति के ऐसे प्रयोग का सामर्थ्य है। नाटकों में व्यवहृत हुए शब्द उदाहरण स्वयं प्रस्तुत है।

- कहीं-क कटि को निभाछते-निभाछते दूसरा काटा पैर में न गड़ जाए।  
(दुर्गा० ७६)

इसमें कटि के दो वर्ग छिड़ गये हैं। एक का कटि है तथा दूसरा का बाधा या मुतीका है किया गया है।

- मल्लिका कमी मधु की आवश्यकता यह ही जाय तो छिनीच नहीं करना।  
(लज्जाद० ६१)

इसमें मधु है अभिप्राय सहायता है भी किया गया है।

- मड़े, मैं अपने है परीक्षण हूँ। (अम्ब० २४)

‘मैं’ के मुझावै की भी अभिव्यक्ति हुई है।

- एक मुँह श्वान बार-बार छूना छिछी को चुनौती देता है।  
(अपय० १६)

इस वाक्य में श्वान और छिछी का दूसरा अभिप्राय निर्विक तथा बलवान है भी है।

- हा, बकला हूँ इसी है कुछ न कर सकी। (वि० ८८)

इसमें बकला के लक्ष्य तथा निःशक्ता दोनों है ही वर्ण किया है।

अभिषा का प्रकरण रूप नाटकों में काफी व्यवहृत हुआ है। इसमें नाटककारों ने अपनी

निश्चित स्त्री को उभारने के लिए किया है। ऐसा प्रयोग नाटककारों ने सभी वर्ग के पात्रों द्वारा कराया है। उदाहरण -

- देवी, मगवान स्वयं मुका देगे। ( दृ० २०)
- जाता दे देवी ( प० रा ०३४)
- मैं जाता हूँ देवि, ( क० रा ०१९)
- जाना जाऊँ देवि। (जाबादू ० १६)
- बहुत कष्ट में है देवि! ( तैलु ० ६)

‘देवि’ शब्द को पुजित होनेवाली शक्ति रूप में नहीं लिया है, बल्कि रावियों के लिए जी-जमी-जमी सम्बन्धित स्त्री के लिए प्रयुक्त किया है।

- तो तुम इस पुत्री के फिदा हुए, जनक। ( रस० ४६)

इसमें जनक का अभिप्राय जन्म देनेवाले से है, सीता के फिदा जनक से नहीं।

- हावू नहीं, देव। (प० रा ०६१)
- अपराध जामा ली, देव। ( कौणार्क ४८)

‘देव’ को देवता के अर्थ में न प्रयुक्त करे राजा के लिए व्यवहृत किया है।

- कार्यपुत्र काफ़ी मुझे ही बुझाया ? ( दृ० १५)

इसमें ‘कार्यपुत्र’ शब्द को दक्षत्व के लिए केवल प्रयुक्त किया है।

अभिजा के प्रकाश रूप को जयदेव प्रताप, जगदीश चन्द्र नाथुर, उषेन्द्र नाथ अक्षक ( क० रा ०१५ में ) मोहन राकेश, गुरेन्द्र कार्तिका तथा मणि नवुकर ने अधिक महत्व दिया है।

उदाणा शब्द शक्ति को भी नाटककारों ने पात्रों की दृष्टि से लेकर प्रयुक्त किया है। बहिष्कृत तथा विभ्रम वर्ग के पात्रों द्वारा उदाणा शक्ति का रूप प्रयोग कराया है, इनके द्वारा उदाणा में उदा उदाणा का प्रयोग अधिक कराया है।

- बदान। सम्पाद है नहीं जोऊता। कसम सुरान की ताउ उषैह लूना।

( उद० २६ )

‘ताउ उषैह लूना’ में वाक्यार्थ न लेकर अत्यधिक पीटने उदयार्थ लिया है।

- का कार्य तैरे तरीसे पांच तो हवा बिनाह दऊंगी। ( कांशी ००४)

“भाऊ बराब करने” अभिप्राय की व्यक्त करने के लिए हवा बिगाड़ दर्जनी का प्रयोग हुआ है।

- वैसे ही सर भी आ गयी। (काशी० ७४)

“सर भी आ गयी” का उदाणार्थ प्रकट हुआ है।

अत्यधिक प्रसन्नता की प्रकट करते हुए भी फुला जाता है का उदाणार्थ भूला व्यवहार किया है -

- पर भी वही मारी है फुला जाता है। (जीमन्त्रा० ४७)

प्रयोजनकी उदाणार्थ की भी इन पात्रों की भाषा में स्थान मिला है, परन्तु उनके द्वारा नाट्यकारों सामान्य उदाणार्थ रखें का प्रयोग कावाया है गूढ़ का नहीं। वी-नदरा, उल्लू शब्द की मूर्ति की व्यक्त करने हेतु प्रयुक्त किया है -

- उस नदरा उलीठ तो देखे नाही की। (उल्ल० १०८)

- हमें कोई उल्लू नहीं बना सकता। (काशी० ३४)

शिक्षित और उच्च वर्ग की भाषा में हवा उदाणार्थ की तुलना में प्रयोजनकी उदाणार्थ की अधिक महत्त्व दिया है। ऐसा प्रयोग नाट्यकारों ने पात्रों के वर्गिक स्तर को देखकर किया है। क्योंकि इस वर्ग के पात्रों में इस शब्द शक्ति के प्रयोग का सामर्थ्य अधिक है। उदाणार्थ के कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं।

“उजि-साही व्यक्ति” के स्थान पर सिंह का उदाणार्थमूलक प्रयोग किया है।

- बहुत अच्छा !!! उन्का सिंह तुमने बहुत अच्छा कहा। (नील० २४)

कहीं-कहीं सिंहनी को नातक प्राणी के अभिप्राय है उदाणार्थ में व्यवहृत किया है।

- हावमान। मैं मुझे सिंहनी ही रही हूँ। (काशी० १०५)

- हम भी एक बट्टान है। (दुर्गा० ४३)

“बट्टान की दुहता” की अभिव्यक्ति हुई है।

“कोमल स्वप्न” की प्रकट करने हेतु कली, स्वनीय कुसुम का उदाणार्थमूलक व्यवहार हुआ है।

- वह वन की कली थी। (कोणार्क २४)



- परन्तु पाठविका । ताह वह स्वर्गीय सुख । (चन्द्र० ६७२)

‘दिव्य गुणों’ के प्रदर्शन हेतु भी उद्यार्थों को महत्व दिया है । गौरी दुर्गा है उद्यार्थ व्यक्तित्व हुआ है ।

- वह गौरी ही नहीं दुर्गा भी है । (चन्द्र० ७४)

‘दुष्प्रवृत्तियों’ वाले प्राणी के लिए कुँआ अभिषा का उदात्तात्मक प्रयोग हुआ है ।

- कुँआ । टुंछे का जीनी । (चन्द्र० ६६)

‘उदण्ड प्रवृत्ति’ को व्यक्त करने के लिए ‘तुफान’ का उद्यार्थ प्रयुक्त हुआ है -

- ओर यह तुफान है, तुफान (माया० ३४)

‘दुष्ट स्त्रियों’ के लिए ‘मुँडल तथा ताड़ना’ अभिषा उच्च को उदात्तात्मक रूप में व्यक्त किया है ।

- मैं उन मुँडल का मुँह नहीं देखना चाहता । (चन्द्र० ७७५)

- वही ताड़ना, बरबादों पर मेरी राह तकली दिखाने दे रही है ।

(चन्द्र० १२३)

ज्योता जलिक को नाटककारों ने दोनों वर्ग के पात्रों द्वारा व्यक्त कराया है, परन्तु इसकी प्रभावता उच्च तथा शिष्टित वर्ग की भाषा में रही है । विम्व तथा शिष्टित वर्ग के पात्रों के द्वारा प्रायः सामान्य कोटि की तथा उच्च ज्योता की गयी है। उच्चों के वैपरीत्य वर्ग है ज्योता प्रायः उनके द्वारा की गयी है । वे -

- तु पण्डितावन की है ज्ञान काटि रही है । (वीरचन्द्रा० २५)

इसी प्राचीन तथा शिष्टित स्त्री को ‘पण्डितावन’ कहकर व्यंग्य प्रकट किया है ।

इसी प्रकार दुष्ट तथा उदात्तात्मक प्रवृत्ति वाली स्त्री को मलीमानस कहकर ज्योता की अभिव्यक्ति की है -

- ओर मलीमानस तो उस विचारों ने कहा क्या है । (काशी० ७७५)

ज्योता के गूढ़ रूप को इन पात्रों द्वारा व्यक्त कराया है -

- वो ही क्या तात्पर्य है किसे ज्ञान की मूली ? (उद० ६०)

शिष्टित तथा उच्चवर्ग के पात्रों द्वारा व्यंग्य का साधारण तथा गूढ़ रूप दोनों व्यक्त हुआ है ।

साधारण व्यंज्य के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- इसकी स्थापना कब से का गई । ( भा. ७५५४ )

हमारे स्वराज नियत की अपात पराधानवादी के प्रति व्यंग्य युक्त है ।

‘ बुद्धि’ को ‘अर्ध बुद्धि’ जल्दा तीव्रता व्यंग्य है -

- वीह । यही धर्मबुद्धि बनी है । ( संह० ६८ )

साधु जी से की' साधु कहकर व्यंग्य की उपारा है -

- जीए पैसने में किसानों का क्या हक है ( सप्ताह ७२ )

पुरुषों की लीजुपता के प्रति व्यंग्य की मूढ़ शक्तों में बुझा है ।

- पुरुष ज्ञात के लोभुष होती है विशेषतः स्त्रियों के संबंध में, मृत्यु के संबंध में, मृत्यु कक्षा पर भी पुनर स्त्री बनने लिए सब से बड़े लोभ की बीज हो जाती है । ( सिन्दूर० ५६)

व्यंग्य का गूढ़ अर्थ भी इन पात्रों द्वारा व्यक्त होता है । जैसे -

- हर दिव्य वस्तु जाणिक होती है, राखनतली । ( अम्ब० ८८)

हमारे राजनर्तकों के लक्ष्मी लोचन के प्रति अभ्यक्षित है ।

- लीजिए । इसी वज्जी पूजा लीजिए । ( अवात २३ )

- हाँ यूजी , पर यूजी है । ( गहरी ३५ )

‘मातृ’ के लिए, ‘पुत्र’ शब्द व्यंग्यार्थ में व्यवहृत हुआ है।

पात्रों के अनुसार उच्च शक्तियों के प्रयोग की और कुछ नाट्यकारों की रुचि अधिक होती है जिसमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, प्रताप नारायण मिश्र, कबीरदास शर्मा, उपेन्द्रनाथ अश्व, रामकुटा केनीपुरी, श्रीरङ्गनाथ त्रिपाठी ( रत्ना बन्धन में ) लक्ष्मी नारायण मिश्र, लक्ष्मी नारायण झा, कृष्णदास झा, बालकृष्ण झा आदि नाट्यकार हैं ।

कवयंतर प्रसाद, जी०पी० दीवास्तव, हिंस्तुष्टा प्रीती ( उपनयन )

सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, मोहन राकेश तथा सुरेन्द्र कर्मा ने तब पार्थी से शस्त्र सक्तियों का प्रयोग कमपन एक ही कराया है ।

विभिन्न कुम्हार कुम्हार सभा कुम्हारसभा की दृष्टि उक्त शक्तियों के ऐसी प्रयोग की ओर कम रही है ।

विषय तथा प्रयोग के स्वरूप की अवस्थितियों की व्यवस्था नाटककारों  
 ने की है । सामान्य विषयों पर कर्त्ता करते हुए, कविता की नाटककारों ने अधिकतर

स्पष्टाया है । जै -

- आज आप एगऽगर० मल की कंस्टेंट देखने जायेंगे या नहीं । मैरा ख्याल है, यह कंस्टेंट अत्यन्त सफल रहेगी । जिस अडि और जिस उम्र भी नृत्य में भाग ले रही है । ( स्वर्ग० ४८ )
- माई एम सौ तारी डियर । हा, बेबी डियर मीट माई डेडी रेण्ड मनी । डेडी , यह रिता है । मैरी नई पंगिनो । इसने पिता ब्राह्मण है और ये ठन । ( युगे० ७८ )
- नहीं फांद करते, यही न ---- । ' केयर नाट' --- कैली दीदी, मैरी मुनाबी को जरा जारा उरका दीजियेगा । और हाँ, उनके टैंक में पानी भी भरवा दीजिये --- ( पादा० ६ )

कानून तथा राजनीति से संबंधित विषयों पर चर्चा करते हुए नाटककारों ने अभिषा द्वारा अभिव्यक्ति की है, क्योंकि उदाहरण तथा व्यंजना द्वारा अभिव्यक्ति विषय की दृष्टि से अत्यंत प्रतीत होती है । नाटकों में ऐसे विषयों पर विचार प्रकट करते हुए अभिषा प्रयोग के उदाहरण प्रस्तुत हैं ।

- मैं मायब पर गोरी का हस्ताक्षर लगाता हूँ । उसने मोहनदास की छान में मेडोस का उसकी बेब है कामिनी के केवर चुरा लिए । मैं न्यायालय से विनती करूँगा कि उसी नाम बार्डट निकाल कर उसे निष्कृतार किया जाय । उसकी तलाशी ली जाय, शायद श्री गोरी का मात बराबद ही मिलेगा । ( अंगूर० ६४ )
- शिपाही सामूहिक संघर्ष रहस्य के आशीष में हम औरों की दफा एकत्रियु गोरी के आशीष की ताल हस्त केव की सजा दी जाती है । साथ ही पांच सौ रुपये कुमाना । न देने पर छः महीने की कैद बामशकत । ( अकरी० २८ )

उपर्युक्त उदाहरण की भाषा में अभिषा सत्यशक्ति अधिक उपयुक्त रही है, क्योंकि अभिषा ही सर्वसाधारण की भाषा में अधिकारितः व्यवहृत होती है । इसी बात सर्वसाधारण की वक्त में का सके इसलिए भी अभिषा की महत्त्व दिया है ।

उपर्युक्त कीटि के प्रसंगों में अभिषा शक्ति की नीविन्द वस्तुम पन्ना, लक्ष्मी नारायण छाउ, गवैश्वर दयाल सत्तेना के नाटकों में महत्व मिठा है ।

राजनीति के संबंधित विषय पर वातावरण करते हुए अभिषा शब्द की प्रभावता की है । ऐसे प्रसंगों में अभिषा की लक्ष्मी नारायण मिश्र ने अपनी नाटक में व्यवहृत किया है।

- साम्यवाद की छहर आ रही है ---- देश की सम्पत्ति राष्ट्र की सम्पत्ति होगी --- राष्ट्र के प्रत्येक व्यक्ति की --- बनी गरीब --- यह बात पिढीबाडी है, जब तो वह युग आ रहा है जितने मनुष्य के समान अधिकार और समान कर्तव्य होंगे --- स्वामी और सेवक, पूर्वीपति और मजदूर --- इन बातों में पड़कर दुनिया बहुत बिगड़ चुकी है । ( मुक्ति-० ७८ )

राजपूर्ण प्रसंगों में नाटककारों ने कान की प्रभावता की बनाने के लिए उदाहरण की भी अभिषा के साथ व्यवहृत किया है । जैसे -

- तुमने तो लौकी पाव फेंके । मस्तक पर बाण छगी पर ही तो मुञ्चति हुए । लेकिन तुम्हारी मूर्च्छा ने ही शिल्पियों ने <sup>सक</sup> ~~किसी~~ ~~सक~~ --- बाँड़ा दी और शत्रु को रुक जाना पड़ा । ( कौणार्क ६९ )
- वह भूमण्डल में कोई भी शक्ति मुझे बटल प्रण है नहीं दटा सकती । प्रिये, तुम्हारे लिए मैं पीगार की छाल मार करता हूँ विचलिते तापों की दाहों पर नाच करता हूँ । ( वि० १०४९ )

उपर्युक्त उदाहरण शब्दों के स्थान पर यदि अभिषा की रखा जाता तो कान इतना प्रभावपूर्ण न बन पाता ।

राजपूर्ण स्थलों पर उदाहरण द्वारा अभिव्यक्ति की मास्तेन्दु हरिश्चन्द्र, जयशंकर प्रसाद, कबीरदास मट्ट, उपर्युक्त मट्ट, रामकृष्ण बेनीपुरी, लख्खुणा प्रेमी और कादीश चन्द्र माधुर ने अधिक अपनाया है ।

नाटककारों ने दार्शनिक तथा रहस्यपूर्ण विषयों पर वातावरण करते हुए भाषणा में गूढ़ता रखी है जिसकी अभिव्यक्ति में उदाहरण की अधिक उपयोगी समझा है जैसे की उदाहरण में अभिषा की तुलना में अधिक प्रभावित करने की शक्ति है ।

- लेकिन ज्यादातर मानव-मन करने की तरह होता है, (अध्या० १००)

हामें 'कारना' की बचला की अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त किया है।

- कोई जिसे को क्या नहीं सकता भूँ । जहाँ लोग की छपट है, उसी  
निष्ठ की पानी का करना है । अतः के कंटक-कानन में ही  
शांति की चिड़ियों का बँसला है । उस करने उस पौष्टी को तुम  
सौजन्य होता है । ( अध्या० ११०)

लोग की छपट' सांसारिक कष्ट' ताग' पानी का करना 'पलशक्ति' के लिए  
आवृत्त हुआ है । 'कंटक कानन' संगार की और शांति की चिड़ियों का बँसला' शिखर  
के निवास की अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त हुए हैं ।

- कार्यपुत्र । मुझे तो विश्वास है कि नीला पर्दा अपना रहस्य छिपाये  
है, + + + ( अध्या० ८२)

'नियति' के लिए 'नीला पर्दा' शब्द का उदाहरणमूला प्रयोग हुआ है ।

जयदेव प्रताप, रामकृष्ण केरीयारी के वाद्यों में पार्श्विक व रहस्यपूर्ण विषयों को  
देखते हुए उदाहरण का प्रयोग मुख्यतः हुआ है ।

वादककारों ने प्रेम, प्रसंगों में उदाहरण की सहायता अधिक ली है क्योंकि अभिप्रायी  
तुलना में इसी भाव की अधिक बहुमुखी अभिव्यक्ति का सामर्थ्य है ।

- जब मुझे अपनी मुक्त चन्द्र की विनिमेष देखते दो + + + +  
+ + तुम्हारा गुरमि निःस्वास्ती मेरी कल्पना की लालित्य  
काने लगे । ( अध्या० ४२)

- जहाँ, पृथ्वी पर जारा हुआ चन्द्रमा अतना मोलक है । ( वि० ३०)

'चन्द्र' की 'जीव जीव्य' और 'गुरमि' की 'गुरीत' अभिप्राय को प्रकट करने  
के प्रयोग हे प्रयुक्त किया है ।

'सत्यन्त रूपवती' स्त्री को चन्द्रमा शब्द से सम्बोधित किया है इसी 'चन्द्रमा' का  
उदाहरण है ।

रूप वर्णन करते हुए 'गुरमर व्यक्तित्व' की अभिव्यक्ति के लिए 'जी' शब्द का  
व्यक्त किया है ।

- वह वन की ली थी । ( जीजाई २४)

लुफा पुन्वरी के ठिरे में नका के उदाणापुन प्रयोग हुआ है

- किन्तु मेरी मेनका, तुमने मेरा तप फेंक दिया । (उप० १४२)

प्रेम प्रतीकों में इस प्रकार की अभिव्यक्ति को व्यक्त कर प्रभाव, हरिद्वेष प्रेमी, उपयुक्त मट्ट, जगदीश चन्द्र माधुर तथा जगदीश चन्द्र माधुर ने अधिक अपनाया है ।

हास्य-व्यंग्य के प्रतीकों में प्रकट अभिव्यक्ति हेतु व्यंग्यना को महत्व दिया है । उदाहरण-

- बाह, बाह, युवती के मस्तक की उफा झीकल है पैर तुमने ती काठियास की नगरी में काठियास की ही प्रतापीन कर दिया । (उप० २७)

- कड़े मासू तो उस्ता है गीर पैर ही हट्ट है ।

(उप० २१)

- ताँतों की भी कहीं गिरवी घर धार ही ? (उप० १४)

- महात्मा जी! फिदागकी को झोड़कर बत्ती पर पैर रल्लिए । (उप० ६०)

हास्यपूर्ण प्रतीकों में व्यंग्यना ही अन्य कुछ शक्तियों की तुलना में अधिक उपयुक्त होती है ।

उपयुक्त व्यंग्यना शब्दों के स्थान पर यदि अभिप्राय को व्यक्त किया जाय, तो तीव्र प्रभाव न पड़ेगा ।

हास्यपूर्ण प्रतीकों में व्यंग्यना को भारतीय हरिश्चन्द्र, जी०पी०जी०वास्तव, उपेन्द्रनाथ बसु ( पार्श्व की मातृ व ली दीदी ) हरिद्वेष प्रेमी के नाटकों में अधिक स्थान मिला है । गोविन्द बल्लभ पन्ना, उपयुक्त मट्ट, रामकुटा केरीपुरी तथा विजय कुमार, सत्यजित रिन्हा ने भी हास्य-व्यंग्य के प्रतीकों में व्यंग्यना को अपनाया है । परन्तु इनके नाटकों में ऐसी कुछ कम हैं ।

नाटकों में पात्रों की विभिन्न स्थितियों को व्यक्त करने में भी कुछ शक्तियों का काफी योगदान रहा है ।

नाटकों में पात्रों की उन्नता को जहाँ नहीं प्रकट किया है, वहाँ नाटककारों ने अभिप्राय का बुनाव किया है ।

- ली ----- है ----- है ----- क्या कर रहे हो जीपत । तुम्हें धर्म नहीं आती न देखो, यहाँ बन्नी बैठी है और तुमने कुर्ता उतारकर फेंक दिया । नी बदन तुम्हें यहाँ कैडे ----- ( जी० ४४)

- वह एक छन्द जी । मेरे सामने हाथ का रही है और परे व्यस्तता में उसके चिर पर हाथ रखने में, उसके तल्लों को सहजाने में हाथ नहीं आई थी ? ( विन्दुर० ६०)

जहाँ ज़ोंग की आध्यात्मिक स्थिति नहीं है, उन्हीं की मुक्त्या में व्यक्त किया है।  
पूणा की व्यक्तित्वता जहाँ व्यक्त नहीं हुई है वहाँ लक्ष्मी द्वारा व्यक्तित्व की  
गई है। जैसी -

- मगर दोस्त मुझे बलीक है सदा नकरात है। ( लंगूर० २५)

वेदना की व्यक्तित्वता को प्रभावपूर्ण बनाने के लिए लक्ष्मी की आवृत्ति की है  
तथा उसके साथ पर्याय रूप की व्यक्तित्वता की है। उदाहरण -

- हाय ! मार दिया, मेरे भाई को मार दिया, कितने हत्या की ?

( कंठ की और देखकर ) तुमने इसे मारा, तुमने मेरे भाई को मारा  
मौला ? ( अय० १४६)

वास्तव्य का प्रदर्शन लक्ष्मी में उदात्ता की तुलना में कम प्रभावकारी रहा है -

- मैं यह कैसे झुठ गया कि लक्ष्मी-नौक तुमदीनों का पिता भी है ?

जबरा खादी राम ! जबरा खादी उदयण ! मेरे किट ! तुम्हें ब्रह्म  
है तो लगा हूँ। ( दश० ३६)

- आजी घेटी, मैं तुम्हें देखकर बड़ा प्रसन्न हुआ। वहाँ, क्या तुम्हें  
मौला मुत है। ( बि०००२०)

निर्वेद के भावों को सर्वग्राह्य बनाने के लिए लक्ष्मी शैली में भावों को व्यक्त किया है।

- मृत्यु के बाद कौन कैसे झुठता है, बचिन। संसार के नाते संसार  
में ही यह बातें हैं। मनुष्य मरकर मनुष्य योनि में ही जाता है यह  
भी तो हमें ज्ञात नहीं। तब तुम मरकर अपने स्वामी को या तलानी।  
बसता भी तो विश्वास नहीं। ( उपय० १३४)

भावव्यक्तित्वता की प्रकट कही हुए नाटककारों ने अधिकतर उदात्ता की महत्व दिया  
है, क्योंकि लक्ष्मी की तुलना में यह अधिक सज्जितकारी सिद्ध हुई है।

जोश में दुष्प्रवृत्तियाँ बाँटे मनुष्य की कुंठे से पुकारा है। इसमें जहाँ उच्च  
का उदयार्थ है। उदाहरण -

- सीधे है प्राण की ठिठा। हृद के जन्म है पछे हुए कुंठे। (चन्द्र००५८)

- दूर ही नारकी कुंठे। ( रत्ना० ६)

\* दूर व्यक्ति के लिए कठार्थ उच्च की उदात्ता रूप में प्रयुक्त किया है -

- इहाँ कठार्थ है कठार्थ ( कर्त्ती० १७)



‘ हाथन व मुँह ’ का उदाणामूला- प्रयोग भावार्थिक की व्यंजना के लिए प्रयुक्त होता है । ४४११ ‘ मुष्ट स्त्री ’ अर्थ लिया गया है ।

- पीठे मुँह की हाथन ( उदा० १०५ )

- मैं उस मुँह का मुँह नहीं देखना चाहता । ( लंगूर० ७५ )

युष्मा की अभिव्यक्ति में लक्षणा को उदाणाम में परिवर्तित करके व्यक्त किया है ।

‘ मुष्ट प्रवृत्तियों है युक्त स्त्री युष्मा की ’ पिशाची, पिशाच तथा कीड़े शब्दों है युष्मा है शब्दों शब्दों का मुखार्थ न केवल उदाणार्थ रहा है ।

- पिशाच । पिशाची । स्त नाम ।। ( रत्न० १५८ )

- देख पिशाच । ( रत्न० १२२ )

- मंजीवर के भारतीय कीड़े + + + ( जग० १४२ )

युष्मा की अभिव्यक्ति को व्यक्त करने हुए उदाणाम का मुखवर्तात्मक प्रयोग हुआ है ।

- दून मरी मुष्ट मर मानी में । ( रत्ना० ४० )

लोक की अभिव्यक्ति को प्रभावशाली अभिव्यक्ति में उदाणाम अधिक उदाहरण पूर्व है ।

कष्टों व विषयों के लिए अन्तः, लक्ष्मी और युष्मान का उदाणाम का व्यक्त होता है ।

- पिता जी, लक्ष्मी होइ गये । अन्तः में, लक्ष्मी में, युष्मान में ( जग० १०५ )

कष्ट की अभिव्यक्ति में मुँह शब्द की अभिव्यक्ति के लिए कष्टों की उदाणाम का प्रयुक्त किया है ।

- हाथ और कप फाटता । उस मुँहा उकीठ ती देखे नाहीं कीन ।  
( उदा० १०८ )

‘ उत्पन्निक मुँह ’ के लिए कष्ट कष्टना अधिक प्रभावशाली रहा है -

- विवादा का कष्ट टूटा है मापी । और क्या कहूँ ? ( रत्ना० ६४ )

‘ भारतीय कष्ट ’ में मुँह के लिए उदाणाम का है अधिक उदाहरण, अभिव्यक्ति की है ।

- है यगवान । लक्ष्मी का वी, उदा ली । ( लंगूर० ११ )

उदाणाम का उदाहरण की आवश्यक स्थिति अधिक तक-उदाणाम पूर्व प्रवृत्त है । ‘ देखना ’ शब्द की ‘ मुँह करना ’ भावर मुँह की निरीह या निरीह



उद्योगों से व्यस्त किया है -

- क्या तुम उद्योगों में मर्जी की तरह तय्यार हो लेना पसन्द करते हो या नहीं मैं गाजर मूली की तरह विदेशियों के हाथ कागलों से काट दिये जाना ? ( दुर्गा० ६६ )

तबूतों की तीव्रता के लक्ष्य में तबूतों की व्यवस्थाओं के लक्ष्य में व्यस्त किया है ।  
हमें उद्योगों से मुख्य लक्ष्य न लेकर उद्योगों व्यस्त किया है ।

- अतः तबूत की भाँति उन काँटे बाँधों की पीर कर दूँ ।  
( पं० ५६ )

प्रणयविध्वंस में भी अभिषेक की तुलना में उदात्तता ने अधिक प्रभावित किया है ।

प्रिय की अकर्मित करने के लिए उनके समस्त उद्योगों में ही अभिषेक है, क्योंकि हमारे प्रेमतिष्ठकता का बीच अन्तिम हुआ है ।

- प्रिय, तुम्हारे लिये मैं संसार की छत पार करता हूँ, बिजुली  
साँप की दाढ़ों पर नाच करता हूँ ।  
( वि० ४९ )

हमें छत पार करता हूँ मैं तुम्हारा करता हूँ और बिजुली साँप की दाढ़ों पर नाच करता हूँ मैं स्तब्धता के स्तब्धता कार्य कर करता हूँ उद्योगों व्यस्त हुआ है ।

अतीव लोचनीयों की उद्योग तुम्हारे न करके मैंने के लिये अधिक उद्योगता लक्ष्य है -

- किन्तु मेरी मेरु, तुम्हारे मेरे तप धीरे कर दिया । ( उप० १४९ )

वास्तव्य के भाव का प्रायः उदात्तता ज्ञान व्यक्त किया है । वास्तव्यातिरेक की प्रकट करने में अभिषेक की तुलना में उदात्तता अधिक कार्य हुई है ।

सन्तान की अपनी व्युत्पत्ति वस्तु के बताते हुए आत्म सम्मान, प्रिय की तीव्रता लक्ष्यों के तारी, प्रिय के प्रकाश लक्ष्यों से पुकारा है । हमें लक्ष्यों का उद्योग व्यक्त हुआ है ।

- वा मेरी आत्मसम्मान, वा । प्रिय की तीव्रता, वा । ( वि० १०३५ )

- वा मेरी लक्ष्यों के तारी । मेरी प्रिय के प्रकाश । ( रत्ना० ५२ )

हृदय के टुकड़े जाँतों की ज्योति, घर के उबारें हैं उद्यार्थ प्रकट हुआ है, जो सम्मान के लिए प्रयुक्त हुआ है।

- मैं अपने हृदय के टुकड़े को अपने हाथों में छुड़ डाला, अपनी जाँतों की ज्योति को अपने हाथों में छुड़ कर दिया, अपने घर के उबारें स्वयं लोकार ने परिणाम कर दिया। ( अम्ब० ११७)

उदाणा द्वारा भावाभिव्यक्ति के व्यंजक प्रसाद, रामकृष्ण बैनीपुरी, उदयशंकर मट्ट, हरिकृष्ण प्रेमी, उपेन्द्रनाथ तर्क ( जय पराक्रम में ) के नाटकों में अधिक सफलता मिला है।

निर्विद के भावों में गूढ़ तत्वों को प्रकट करते हुए प्रायः उदाणा को सफलता मिली है। जैसे -

- मुझे उस छात्र को उतारना पड़ेगा, भगवान्। या तो उसे पीछा बन्ध उतार सकता है ( अम्ब० ११३)
- मुर्दा की जाँति जीना कौन सम्भव कर सकता है ? ( रत्ना० ६४)

‘ छात्र, मुर्दा को निराश जीवन और पीछाबन्ध को बेराम्य के रूप में प्रयुक्त किया है।

- जिसने एक बार प्रकाश की किरण देख ली, उसकी जाँति पीछा नहीं ला सकती, ( अम्ब० ११९)

‘ हरिवर प्राप्ति का मार्ग का प्रकाश की किरण’ है अभिप्राय किया है।

सांसारिकता है विराट की कक्षा करते हुए बेराम्य को जन्म विनाश उर्वर द्वारा प्रकट किया है। इसी उद्यार्थ द्वारा अभिव्यक्ति हुई है।

- महाराज जीवन की सारी क्रियाओं का जन्म केवल जन्म विनाश में है। ( अम्ब० ३६)

जयशंकर प्रसाद तथा रामकृष्ण बैनीपुरी के नाटकों में इस भाव की व्यंजना की जाने में उदाणा अधिक प्रयुक्त हुई है। श्रौष तथा हास्य व्यंग्य के भावों की अभिव्यक्ति में व्यंजना उच्च शक्ति को अधिक महत्व मिला है। इस शक्ति द्वारा तीव्रता प्रभाव डाला गया है। श्रौष में व्यंजना के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

‘ निर्विद को पन्नापेठ’ कहकर पैसा व्यंग्य किया है।

- आप अपना पैर की नानी से तो आप ही से पीजिये । (भा.स.प्र.०७२)
- 'दुर्जन व्यक्ति' को तरीफ़ कहकर व्यंग्य प्रकट किया है ।
  - अच्छा तो आप बड़े जान तरीफ़ हैं । (भा.स.० प्र.० ७१)
- 'दुर्गुणि' के लिए 'वर्मगुणि' उक्त का प्रयोग व्यंग्य की अभिव्यक्ति की है -
  - लोह । वही वर्मगुणि जगी है । (सं.० ६८)
- 'दूर प्रगुणि' की स्त्री' को स्नेहयुगी कहना व्यंग्य है
  - स्नेहयुगी, तुमने पिताजी की मार खाई (उप.० १४२)
- श्रीव में व्यंग्य की नाटकों में सर्वत्र स्थान मिलता है ।  
 राज्य में पात्र की उनके विपरीत गुणों वाले उक्त से सम्बोधित करके व्यंग्य की पैनी चोट की है ।
  - कलिकाठ के मशहूरों जूनि लम्पयदा जो मैं आपकी भाँति लम्पिकाण  
 छोड़ना नहीं जानता । (उप.० ५५)
- 'दुर्जनता' के लिए दुर्जनता कहकर व्यंग्य किया है
  - इस दुर्जनता की हवा ऊनी ही तिजीरियाँ का तारा फल रहा  
 हो जाता है । (सं.० ३८)
- विष्ठाचार तथा किसी का पालन करनेवाली गृहस्थ स्त्री को 'डेफिटेंट या कैप्टन' की पदवी से किम्बोधित करके व्यंग्य किया है ।
  - ओ दीदी । तुम तो फूफूठ गृहस्थों की बकरी में अपनी जान लगा  
 रही हो । तुम्हें तो कहीं पैना में कैप्टन या डीटी-मीटी डेफिटेंट  
 हो जाना चाहिए । (उप.० ५६)
- साधारण स्त्री' को सर्वविध कहकर व्यंग्य की अभिव्यक्ति की है ।
  - आप इतनी माऊन हैं --- हिन्दुस्तान में आप बेसी जीरतें कहाँ  
 मिलती हैं । (भा.० ४८)

नाट्यकारों ने नाटकों में अधिकतर राज्य के भावों की व्यंग्य द्वारा ही प्रकट किया है ।

भावों के मुख्य अभिवा उदाहरण, व्यंग्य की महत्व नातिन्दु हरिश्चन्द्र कड़ीनाथ, प्रताप नारायण मिश्र, जी०पी० दीवास्व, जयदेव प्रसाद, श्री लुष्णा प्रेमी, उपेन्द्र नाथ वर्मा रामवृण बैनीपुरी, गोविन्दवल्लभ पंत, उत्तमी नारायण मिश्र,

जगदीश चन्द्र माधुर तथा उसी नारायण ठाठ ने मुक्तः दिया है।

इसी-सी नाटकों में उच्च शक्तियों के प्रयोग ने कान जगतामान्य की समक है बाहर की हो जाता है। प्रभाव के लक्ष्य तथा चन्द्रगुप्त नाटकों में ऐसी कान व्यवस्था हुए।  
उदाहरण -

- उस विमालय के ऊपर खड़े मुख्य की पुनछड़ी प्रभा है नाटकीय वकी का पीछे पीछराज का ता मछ था, उसमें नवनीत की पुनछड़ी काफ का देखती थी। वह रिम की शीतलता है पुनछिन्ता थी। पुनछरी किरणों को जलन हुई था कर मछ को गला दिया। (स्कंद० २०)

इसमें लीत के सरा दिनों का स्मरण किया है जिसमें मातृगुप्त अपनी प्रिया के साथ पुनद जीवन व्यतीत करने की कल्पना कर रहा है। इस कल्पन की साहित्य में अधिक रुचि लीबाठा हो समक जाता है।

रसमयपूर्ण विषयों पर बर्बाद करते हुए नाटककार ने ऐसी उच्च व्यवस्था की है, जो जगतामान्य की समक है पर भी हो जाती है।

- + + + इस गतिशील जगत में परिवर्तन पर अनर्क्य। परिवर्तन रुका कि महापरिवर्तन - प्रलय - पुनः !! परिवर्तन ही पुष्टि है, जीवन है। स्मरण होना मुत्सु है, निरक्षेप्ट शक्ति मरण है। प्रकृति क्रियाशील है। समय मनुष्य और स्त्री का गैर ठेकर दोनों साथ है लेखता है। पुस्तिका और स्त्रीलिखित की समष्टि समिव्यक्ति की कुंजी है। पुनः उठाव दिया जाता है। उत्प्रेक्षा होता है। स्त्री लक्ष्मण करती है। यही बड़ प्रकृति का रस्य है। (स्कंद० २१)

जमिना की सभी नाटककारों ने प्रभाव रूप में अपनी नाटकों में अपनाया है। उदाहरण तथा व्यंग्य की भी नाटकों में एक अपनाया गया है, पान्थु उनके प्रयोग में संतर मिळता है। कुछ नाटककारों ने उदाहरण द्वारा समिव्यक्ति की समक महत्व दिया है जिसमें बयलकर प्रभाव, श्रीनाथ मट्ट, हरिद्वारा प्रेमी, उदयलकर मट्ट, रामगुप्त भीमपुरी, जगदीश चन्द्र माधुर, उपेन्द्रनाथ बरक, पीछन तर्केश, मणिमयुकर नाटककार हैं। मातृगुप्त हरिश्चन्द्र, प्रभाव नारायण मिश्र जी०पी०बी०वास्तव, जीविन्द बल्लभ मन्त, उसी नारायण मिश्र, मुंदावन ठाठ कर्मा, उसी नारायण ठाठ, विष्णु प्रभाकर व

दुरेन्द्र वर्मा के नाटकों में व्येताकृत उदाणा शक्ति को कम अपनाया गया है। विपिन कुमार अग्रवाल, सर्वेश्वर दयाल शर्मा, मुद्राराक्षस के नाटकों में उदाणा अन्य नाटककारों की तुलना में काफी कम व्यवहृत हुई है क्योंकि इन नाटककारों ने सामान्य तथा जन-सामान्य की भाषा में शक्ति रूचि ली है।

व्येता शब्द शक्ति की 'तस्मैन्दु हरिश्चन्द्र के 'भारत दुर्दशा' तथा 'हीर नगरी' में जीव्यो० श्रीवास्तव के उलट फेर' उपेन्द्र नाथ त्रिपाठी के 'जीव्यो दीदी व स्वर्ग की फाँस' नाटकों में अधिक महत्व मिला है। जयशंकर प्रसाद, कडीनाथ मट्ट, गोविन्द बल्लभ पन्त, रामबृक्ष बैनीपुरी, हरिद्वेष्य प्रेमी, वृंदावन ठाकुर वर्मा, मणि मसुकर ने भी व्येता द्वारा अभिव्यक्ति की और रुचकान दिया है, परन्तु इनके नाटकों में व्येता की भाषा कम रही है। उन्नी नारायण मिश्र, उन्नी नारायण ठाकुर, प्रताप नारायण मिश्र, सर्वेश्वर दयाल शर्मा ने व्येता की अन्य नाटककारों की तुलना काफी कम स्थान दिया है। व्येता शब्द शक्ति के प्रयोग की और कम है कम रुचि मुद्राराक्षस, विपिन कुमार अग्रवाल, विष्णु प्रसाद तथा दुरेन्द्र वर्मा की रही है।

### वर्तकार

वर्तकार कविता का विषय है, परन्तु कम में भी इसका कम महत्व नहीं है। नाटकों में वर्तकारों को न केवल वर्तुति के तिर ही प्रयुक्त किया है बल्कि इससे अन्य अभिव्यक्तियाँ भी हुई हैं।

नाटकों में मुख्य दो प्रकार के वर्तकार शब्दावर्तकार तथा वर्णावर्तकार की नाटककारों ने व्यवहृत किया है। शब्दावर्तकारों द्वारा शब्दों के अन्तर्गत और वर्णावर्तकारों द्वारा वर्णों के अन्तर्गत की प्रदर्शित किया है।

शब्दावर्तकारों में अनुप्रास वर्तकार की नाटकों में सर्वोत्तम स्थान मिला है। अनुप्रास वर्तकार के कई अन्य नाटकों में व्यवहृत हुए हैं। वृत्त्यानुप्रास वर्तकार द्वारा नाटकों में प्रायः भाव है समझता लायी गयी है। जैसे -

- किसी, क्या, किना, कना बाहिर हतनी कक तो जापनी  
होनी की बाहिर। ( मोदा० ३६)

- क्यों किसी को गुस्से लौंर किसी को जाना - सुनार बनाता है  
(दुर्गा ४३)

- दुष्टे । इस उठाऊ है मो दुष्ट दुष्ट को निभाउना ही होगा ।  
(अज्ञात १७)

\* क, , के के जानुप्राप्त प्रयोग है जाके को प्रकट किया है ।

जो के भाव को प्रभावशाली बनाने के लिए की वृत्त्यानुप्राप्त की योजना की है ।

- बाजी, पैटी बाजी, जहाँ तुम्हारे सींग लारें बाजी बाजी ।  
(वि० ७४)

- तू पूर जायगी तो मेरा क्या होगा मनु ? मुझे जैन देलगा ?  
उफ । मैं बीस में नहीं रहता । तू मत पर मनु । तू जहाँ पर ला ?  
मेरी मनु ----- ( सन्ध ५५)

उत्साह में वृत्त्यानुप्राप्त द्वारा लोका को काम में बनाये रखा गया है

- बावलों है पानी बरसने की जगह का बरस, सारी गल सेना  
किन्ना-पिन्ना ही बाव + + + ( सन्ध १०२)

वृत्त्यानुप्राप्त द्वारा भावी में सहजता लाने का प्रयत्न करीनाथ मट्ट, जयदेव प्रसाद,  
जयदेव मट्ट, रामचन्द्र बेनीपुरी, लक्ष्मी नारायण ठाठ, बादीश चन्द्र माधुर ने प्रायः  
किया है ।

कभी-कभी वृत्त्यानुप्राप्त द्वारा वाक्य को लक्षणा बनाने का प्रयत्न किया है -

- प्रातः है संख्या एक बली-बली दोनों जहाँ है निर्वाण, दीन-  
दुलियाँ विपन्नों की दान देते - देते कुमार लाभ लगे लगे ।  
(जय १७)

- विश्व-विषयी लक्ष्मी की किशोर-बाहिनी के प्रवास की रीक  
देखाते माछव धुणों का काठ लगे । (सन्ध ५)

- ठाठ मदिरा ठाठ नेत्रों है ठाठ-ठाठ रक देता बाहली है ।  
(सन्ध ६२)

वृत्त्यानुप्राप्त का ऐसा प्रयोग जयदेव प्रसाद, जयदेवनाथ मट्ट, हरिद्वारा प्रीति के  
नाटकों में अधिकतर हुआ है ।



नाटककारों ने जिन शब्दों को अधिक उभा-उभा कहा है उनको वृत्त्यानुप्रास  
उपार द्वारा प्रकट किया है, जिन शब्दों की स्फाटिक बार जावृति की है। उदाहरण-

- हाय फिर वही पर है स्वीकार नहीं, फिर वही नखनी वही कै  
वाते हाय ! ( नीचन्द्रा० २६)
- मर्या की देसी कैसा उपार, कैसा महान, कैसा पवित्र । (स्वयं० ७३)
- समीनों पुन्दर मौज पर, पुन्दर बख पर, पुन्दर स्त्री पर वन,  
कीर्ति, यः, दुनिया की उन तब चीजों पर जगज के मुलिया कही  
बहुत हैं---- ( मुक्ति० ६२)
- चाहिए तो यह कि ज्यों-ज्यों मनुष्य अधिक सिद्धित होता जाय,  
वह अधिक संस्कृत, अधिक तौम्य, अधिक गंभीर ---- ( स्वयं० ४७)
- है परम प्रतापी, है परम समर्थ, है परम बलशाली राजन, हम बारम्बार  
जाके प्रकट होनेवाले गुणों की कर्म की बंदना करते हैं ।
- है पतिता, है नीच, है नराकन। बैशाही उन्हें कभी नहीं डामा कर सकती ;  
(बन्ध० ८३)
- यह बिना पूजा हुआ फूट, बिना बिना हुआ रत्न, बिना बला हुआ मनु-  
(ना०सर्वोर्वि० ५७)
- बहुत पुन्दर, बहुत नैक, बहुत अच्छी (रुक्मर) एक तस्वीर मिल गई ।  
(बकरी १७)
- तुमलोग कितने स्वार्थी, कितने लोभे, कितने मोषे जी । ( रस० ५६)

वृत्त्यानुप्रास द्वारा शब्दों की उभा-उभा की शैली को भारतेन्दु हरिश्चन्द्र  
( श्री बन्धुवती में ) कर्णिक प्रसाद, रामबृक्ष बैरीपुरी, उपेन्द्र नाथ बरक, लक्ष्मी  
नारायण मिश्र, जगदीश चन्द्र माथुर, लक्ष्मण दयाल बखीना, मोहन राकेश, सुरेन्द्र  
कर्म तथा मणि मुकुन्द ने चुना है ।

शब्दों की बहुपूर्ण अभिव्यक्ति में नाटककारों ने वृत्त्यानुप्रास की सहायता  
की है ।

- वनि फले की गुम्फारे मार्ग की जो हज्जा हज्जा काठ छित्त दिया था ।  
(मात० ७२३४)
- यह उड़ा-उड़ा बैररा, है बिहरी-बिहरी बाठ, है फटी-फटी लाली ।  
(कव्य० ६५)

- हाँ वही वही तमझाहँ न जाने कहा सर्व का देती है । (अंगूठा २३)
- बहु बहुत महान है, बहुत उदात्त ---- (हेतु १८)
- कब नाम है, पर कितना मुन्हा कितना वार्त्तिका । (लौटन ३२)
- कीमल भावना । बहुत बहुत कीमल भावना । (लौटन १६)
- रामदीशई का छडा है का छडा है कि काम कहीं पश्या कस कुरुर छे ।  
(उलट २३)

ऐसी सौन्दर्य के उद्देश्य से कई बार नाटककारों ने क्लानुप्रास की योजना की है ।

- जिन शिरीष मुमनों के कीमल कैहर दल की कुरुर लितार्, मुन-मुन कर,  
उनकी गौर फिर-फिर बैठ बैठ उड़ जाएँ । (नाल्लवि ४७)

कई बार नाटककारों ने नाटकों में काव्यात्मक गटा जाने के लिए क्लानुप्रास की महत्त्व दिया है । क्लानुप्रास अच्छा है जब में काव्यात्मकता छापी गयी है । नाटककारों ने इसमें यहाँ के क्लान में एक है इसकी का प्रयोग किया है । उदाहरण -

- हाय । किसी कहूँ, जोर क्या कहूँ जोर क्यों कहूँ, (बीचन्द्रा १७)

इसमें 'कहूँ' शब्दों की आवृत्ति है काव्यात्मकता उत्पन्न हुई है ।

क्लानुप्रास के कुछ अन्य उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- काँची । जोर जोर जाय काँची । मैं किसी जना हूँ है कि मुक की  
काँची । मैं किसी प्राण जोर कि मुक की काँची । (बीर २०)
- कूछी है, हँसते हैं, हँसाते हैं, पींगते हैं, पिगाते हैं, माते हैं, गपाते हैं  
जोर नहि छगते हैं, छगाते हैं । (बीचन्द्रा ३५)
- क्यों के मिस्ती । गंगा जमुना की किस्ती । (बीर १६)
- हँसनी जोर हँसाऊनी, रौऊनी जोर रुठाऊनी (क्यात ७५)
- मुक तो वही में हुस मिलता है, मेरा पुस मुक के जुरीष कस्ता है,  
मकस्ता है, कहता है मैं उस मनाती हूँ । जारी प्रणय कलह उत्पन्न  
कराती है, विष उपेक्षा करता है, पुडि किहलती है, कान हुस हुनते ही  
नहीं । मैं उस की समकता हूँ, विवाद पिटाती हूँ । (स्व ६८-६९)



- मुझे क्या मालूम था कि तुम भौंका की तरह जाली की तरह बड़े जाली । ( ली० ७८ )

- वा एम जिये जाते हैं, जिये जाते हैं, जिये जाते हैं, पर हाउ जिये जाते हैं।  
(अमृत ०१३०)

- + + वहाँ बठ के बैठे, तु मुकी है न मेरी कभी है न,  
बड़ी कभी है न ? ( जय० ३३ )

लन्धानुप्राण दाग अभिजाति भारतीय हरिचन्द्र ( लीर नगरी की चन्द्रावती ) कर्णार प्रसाद, उपेन्द्रनाथ अशक, मणि मनुकर के नाटकों में लीक हुई है। हरिकृष्ण प्रेमी, रामचंद्रा बेनीपुरी, कुंदावन हाउ कर्ण, प्रत्यक्ष पिन्हा, सर्वेश्वर दयाल ने भी इस कर्णार के प्रयोग में रुचि ली है, परन्तु इनके नाटकों अपेक्षाकृत कम व्यवहृत हुआ है।

वाक्यिक भावों के प्रकटीकरण में नाटककारों ने बीप्ता कर्णार की महत्व दिया है। इस कर्णार द्वारा अधिकतर वाक्य, धृणा, दर्ज, शक्ति आदि भावों की अभिव्यक्ति हुई है। वाक्यिकता की व्यक्त करने के लिए एक ही शब्द विस्मय के साथ कई बार व्यवहृत हुआ है। जैसे -

वाक्यिक में -

- ही दीदी लीगी । तुन । तुन । तुन । ( उलट० ८२ )

- नहीं-नहीं तुम नहीं । ( माया० ४ )

- न न न न, ऐसा न कही। ( सखी० २६ )

- रिज-रिज । ऐसा न कहिए ( दुर्गा० ७५ )

- हरे । हरे । कैसा और कर्म होने लगा है । ( यु० ४० )

- राम-राम । तुम कहा पड़े है ? ( लंगूर० ११ )

धृणा में -

- हिः हिः यह कैसी कैसी विचार है । ( वाता० भा० ३७ )

- फूँटे । फूँटे ॥ फूँटे ॥ फूँटे की नहीं बात विश्वासपात्र ।  
( श्रीचन्द्रा० ३८ )

हर्ष में -

- उर्र , उर्र, उर्र । की मिठ गर्, मिठ गर् । ( चरुती० २१)
- वाह ! वाह !! वुह !!! मन हीन गया रे , ( कर्षी० ५३)

हीन में -

- हाय-हाय बेबारी फुल-ली बब्बी । ( धुनी० २५)
- हाय । हाय !! हमारी कर्षी गर् !!! ( कर्षी० ७५)

नाटकों में बीप्सा लंकार द्वारा भावाभिव्यक्ति नाटकों में सर्वत्र हुई है । परन्तु भारतीय लिरिक्मन्त्र ( जीवन्मुक्ती में ) जीप्सी० जीवास्तव, कड़ीनाम मद्र, रामकुल बेनीपुरी , कुंदाका लाल बना, उर्वेश्वर बयाल वसीना, मणि मधुकर के नाटकों में इसकी अधिकता है । इन नाटककारों की तुलना में बयलका प्रसाद, विष्णु प्रसाद, लक्ष्मी नारायण लाल , उदयका मद्र, कर्षील मन्द्र माधुर तथा उर्वेश्वर नाथ बक्ष ने कम महत्व दिया है । गोविन्द राकेश बीप्सा लंकार के प्रयोग के पक्ष में अधिक नहीं रहे हैं । गोविन्द बल्लभ पन्त , उत्कृष्ट सिन्हा तथा लक्ष्मी नारायण मिश्र ने भी भावावधार इस लंकार की उपनाया है परन्तु इसकी अधिकता इनके नाटकों में भी नहीं होने पायी है । विपिन कुमार ब्रजवाल ने इस लंकार की ओर कम रुचि रखी है, इनकी तुलना में मुद्राराक्षस ने नाटकीय कला की दृष्टि से इस लंकार की कुछ अधिक उपनाया है ।

कथन में गुह्यता या रहस्यात्मकता लाने के लिए नाटककारों ने लंकार लंकार की प्रयुक्त किया है, जिसमें एक उच्च से कई क्ष क्षयता हुए हैं । जैसे -

- कहीं एक काटे की निहाली -निहाली दूसरा काटे पेर में न नह जाय ।  
----- ( धुनी० ७६)

इसमें 'काटे' के दो क्ष क्षय हैं पल्ला काटे से लिया है । दूसरा क्ष 'एक मुहीनता कलाय करी-करी दूसरी न जा जाय' प्रकट किया है ।

- मल्लिका कभी मधु की आवश्यकता पड़ ही जाय तो लंका नहीं काना ।  
( कर्षी० ६१)

उप्युक्त वाक्य है एक ही सामान्य क्ष प्रकट हुआ है दूसरा क्ष जीवन की कटुता है जब व्याकुल हो जाती तो मेरी उदायता है सस्ती लंका व्यक्त किया है ।

- वज्रा का दिन है, कीर्ति भी हो सकती है ? ( जाणाव २०५ )

इस वाक्य में गूढ़ार्थ दिया है जिसमें नाटककार ने उच्च प्रयोग अधिक उचित समझा है । वाक्य का दूसरा अतिप्रायः दुर्दिन में कुछ भी हो सकता है, कीर्ति भी भरे घर का फलता है प्रकट दिया है ।

- एक मूर्त श्वान बार-बार हुआ जिलों की चुनौती बैठा है ।

(अपघ २६)

उपर्युक्त वाक्य में दूसरा अर्थ एक निर्दल व्यक्ति बार-बार बहादुरों का मुकाबला कर रहा है दिया है ।

- दूध डेकर निमावरी को न पाऊँ । ( वय २१ )

इस वाक्य का दूसरा अतिप्रायः सहारा देकर वास्तव व्यक्तियों को न लीं गुप्त है ।

- सारे नदाग्र वित्त अलंकार को हटा नहीं सके उसे तब ही पूर्व में की दूर का दिया । ( दश ६२ )

उपर्युक्त वाक्य में एक सामान्य अर्थ दिया है, दूसरा अर्थ राम तथा राजाओं के पक्ष में दिया है सारी राजा वित्त प्रताप को दूर न कर सके उसे जानाभी है राम ने दूर का दिया ।

- वसुत के तरीवर में स्वर्ण-कमल तिल रहा था, पुनः वहीं बना रहा था । (स्वर्ण २६)

इसमें एक तो प्रकृति का सामान्य अर्थ व्यक्त हुआ है दूसरा अर्थ प्रिय का मन प्रिया के साथ सुलभ जीवन व्यतीत करने की मनुष्य कामनाएं कर रहा है व्यक्त हुआ है ।

उच्च अलंकार द्वारा अभिव्यक्ति की ओर बढ़ी नाथ मट्ट, व्यक्तर प्रताप, हरिपुष्पा प्रेमी, उपेन्द्र नाथ अरक, व्यक्तर मट्ट, रामबुद्धा बैनीपुरी तथा मोहन राकेश का समकालीन अधिक रहा है । जगदीश चन्द्र माथुर के 'दशरथ नन्दन' नाटक में भी इस अलंकार को अपनाया गया है ।

शब्दों की जाबुजि है अर्थ समझकर उत्पन्न करने के लिए नाटककारों ने समक अलंकार की सहायता ली है । जैसे -

- क्या किसी नदाग्र के ऐसे नदाग्र है ? ( अपघ ३० )

इसमें दोनों नदाग्रों का लक्ष्य-लक्ष्य अर्थ है । एक नदाग्र है 'गूढ़' अर्थ दिया है दूसरे नदाग्र है 'सामान्य' अर्थ दिया है ।

- ताम खनै ननै गुन । ( द० ५३ )

इस वाक्य में दोनों शब्दों का अर्थ लगन-लगन है पहले का 'जबिनाश' तथा दूसरे का 'अपुन' का अर्थ 'न' लिया है ।

- मैं अपने हाथ से तुम्हारा हाथ बल्ल के हाथ में दे दूँगी । (रघु० ०६४)

इहाँ पहले हाथ का अर्थ अपने हाथों से तथा दूसरे हाथ का अर्थ तुम्हारे हाथ तीसरे हाथ का अर्थ तीसरी है लिया है ।

- लल्ला नारी का लक्षण पुहण को पुहण बनाता है । (लहरी ०३२)

- पुहण यदि पुहण है मनुष्य है, तो कभी नहीं भूला, बुझी ।  
( काली ०५० )

पहले पुहण का अभिप्राय पुहण जाति है है तथा दूसरे पुहण को हँसान लकी का भी लिया है ।

- जो अपनी मिट्टी को मिट्टी में मिलाकर उत्पत्ती बनाता है । (दुर्गा ०६०६)

इहाँ पहले मिट्टी का अभिप्राय शरीर है और दूसरे मिट्टी शब्द का अभिप्राय 'मिट्टी' है है ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( भारत दुर्गा में ) प्रताप नारायण मिश्र, महीनाथ मट्ट, हरिकृष्ण प्रीति, जगदीश चन्द्र पाण्डे, मुंदावन लाल कारा, पीरन राकेश, ने एक लक्ष्मी के प्रयोग में अधिक रुचि ली है । नाटककारों ने कहीं-कहीं शब्दों में समानता उत्पन्न करने के लिए एक ही लक्ष्मी शब्दों का प्रयोग किया है । इन शब्दों से पुनरुक्ति भी प्रतीत होती है, परन्तु वास्तव में उनके अर्थ पर ध्यान देने पर प्रकट हुआ है कि अर्थों की पुनरुक्ति नहीं हुई है । जैसे -

- एक लक्ष्मी स्त्री ने एक ऐसे मनुष्य को प्रेम दान किया ।

( भारत ०५०६५ )

लक्ष्मी का अर्थ भी स्त्री होता है, लक्ष्मी पुनरुक्ति का लक्षण है होता है, परन्तु 'लक्ष्मी' का अभिप्राय यहाँ स्त्री ही है लिया है ।

- जिसने करी की बोली बोली की ? ( तिल० २२ )

इस वाक्य में दोनों बोली शब्द का लगन-लगन अभिप्राय है पहला शब्द संज्ञा है और दूसरा क्रिया है ।

प्रताप नारायण मिश्र, मुंदावनलाल ने पुनरुक्तिवदामात्र लक्ष्मी के ऐसे प्रयोग किए हैं ।

कर्मकारों ने नाटकों में सर्वोपमा कर्मकार की प्रधानता रखी है ।

उपमा कर्मकार द्वारा कथन में स्पष्टता लायी गयी है । जैसे -

- अलौकिक तल्लि की भाँति उन काले बादलों की पीरकर टूट पड़े ।

(पं० ०५६)

इस वाक्य में यदि तल्लि की भाँति उपमा न दी जाती तो कथन में स्पष्टता न आ पाती । अलौकिक काले बादलों की पीरकर टूट पड़े । जैसे कवियों ने कोई निश्चितता न प्रकट हो पाती । तल्लि की भाँति से यह स्पष्ट हो गया है कि तल्लि के कथन तीव्रता से कार्य किया है ।

नाटकों में काव्यगत उपमा कर्मकारों के अन्य उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- और दावा है दावा । बरुदे का बिटका है भाँजो । ( उलट० ७०)

- ताँतिका घाँ-ही बंधु अपनी जालें बमकाती हुए बारंबार दोहराती ।

( पं० ३०)

- का कड़ी कड़ी जालें तो ठाठ-ती उकरा रही है । ( उलट० ६७)

- हाय-हाय बेचारी फूल तो बन्धी । ( युग० २५)

- राजमाता बदाहर जाई काल भोकी की भाँति दीनों लालों में लडवा

लिये, अनु भेवा की लैत की तरह काट रही है । ( रत्ना० ६६)

- उर के काकार की तरह तुम-विन्दु । निर्मल, निर्दोष । ( अंगूर० ६०)

- जिनके सामने लखार पीम की तरह गल जाती है और धनुष तिनके

की तरह टूट जाते हैं । ( बम्ब० ६२)

उपमा कर्मकारों का प्रयोग सभी नाटकों में हुआ है ।

नाटककारों ने कदां स्पष्टता के साथ-साथ कथन में वृद्धता या निश्चितता लानी चाही है, कदां रूपक कर्मकार की महत्व दिया है । इसमें उपाय तथा उपमान में एक अन्तर नहीं है । उपमा की तुलना में रूपक में अधिक प्रभावित करने की शक्ति है। जैसे-

- हम की एक बट्यान है । ( युग० ४३)

इस वाक्य के स्थान पर यदि यह कहा जाय कि हम की बट्यान के समान है तो कथन में कतनी वृद्धता आती जिसकी उपर्युक्त रूपक कर्मकार ने लायी है । इसमें बट्यान तथा हम में एकता का अन्तर नहीं है कि निश्चित रूप से यह बट्यान है ।

रूपक कर्मकार की उपमा की तुलना में कम स्थान मिला है । नाटकों में लगे रूपक कर्मकार के उदाहरण प्रस्तुत हैं -

- जिसके चरण जलों का स्पर्श मात्र है नाना विधियों की इस प्रकार

नष्ट कर देता है । ( रत्न० ४६)

इसमें चरण तथा कमरों में स्वरूपता छापी गयी है कि चरण निश्चित रूप से कमर के समान लम्बे हैं ।

- जो दुम्हारे बेहरे का दर्पण हूँ । ( छटाई० ५७)

- पति के द्वारा छोट नई मराधीकता रूपी नदी की धाड़ की रोकने के लिए पत्नी बांध बन जायगी, इस मूकतावार दृष्टि की रोकने के लिए वह ब्रह्म बन जायगी । पति की छटाई जान के लिए पत्नी प्रलय काठ की दृष्टि बन जायगी । (युगाई० ७७)

पहले वाक्य में व्यक्ति तथा दर्पण में एक रूपता व्यक्त हुई है ।

दुम्हारे वाक्य में पत्नी और बांध, ब्रह्म, दृष्टि में स्वरूपता प्रकट की गई है । रूपक वर्तमान द्वारा पत्नी के रूपों में निश्चितता छापी गयी है कि पत्नी के ये वास्तविक रूप हैं ।

- तो यह तो काठिदास है । ( छटाई० ३५)

काठिदास तथा इसमें कोई भी नहीं है । इसकी अभिव्यक्ति रूपक वर्तमान द्वारा की गई है -

- हाकान । मैं भूती तिहनी जो रही हूँ । ( वजात० १०५)

इसमें तिहनी तथा पात्री में कोई भेद नहीं है । कान में दुकता जाने के लिए रूपक वर्तमान की व्यवस्था की है ।

रूपक वर्तमान द्वारा मावामिच्छा की और कृतीनाथ मट्ट, जयदेव प्रसाद, हरिकृष्ण प्रीति, उदयदेव मट्ट, उमेश नाथ बरक, रामचन्द्र बैनीपुरी, मोहन राकेश, कबीर चन्द्र माधुर की रूपि व्यक्त रही है । प्रताप नारायण मिश्र, मणि मुखर्ज का हाकान की इस वर्तमान की और रहा है ।

वर्तमानों में उम्मा, रूपक की तुलना में अन्य वर्तमान काफी कम व्यवस्त हुए हैं ।

नाटकों में कई बार नाटककार, कल्पनाओं में अधिक विचार हो गये हैं, जिसमें ऐसे स्थलों पर नाटककार वास्तविकता से परे भी चले गये हैं और उन्होंने प्रतिभा के बल पर उत्कृष्टता से उम्मान की कल्पना की है । ऐसी स्थितियों में उत्प्रेरणा वर्तमान द्वारा अभिव्यक्ति की है । उदाहरण -

- लखी, मैं बरसात भी खूब की फिर भूखान है जाई है मानी कामदेव ने

जबलकों की निर्मल जानकर हमने जीतने की अपनी पैना भिजवाई है ।

( जीवन्ता० ३३)

- तुम्हारे पैर बसलौ ही जान फुला. है नाकी गुरु भगवान अँकार के बाउ की बाँकर निम्न बाउ । ( अँकुर० १२३ )
- तुमने मेरा पाणि-ग्रहण किया तो मुझे ऐसा अनुभव हुआ नाकी एक साथ प्रत्यक्ष किशुल धाराएँ अँतीर में प्रकाशित हो गई । ( अमय० ७४ )
- बन्धा की पैँकर ऐसा माहूम होता है नाकी तब पर फूझी हुए बावलों की बाउ मुँह छटकाई अँकी बाँटिणा में सीता बँटी हो । ( बि०००५० )
- मेरे हाथ में यह काकाती लँगूठी है, नाकी रूप-रा-नीव है परी हुई बँबीकरी घुटी है ---- । ( रा० २० )

उपसृक्त कानों में उपमान की उत्कर्षता अधिक व्यंजित हुई है ।

उत्प्रेक्षा अँकार द्वारा नाव सम्प्रेषण की शैली की भाँसेन्दु हरिश्चन्द्र (नीचन्द्रावती) हरिद्वेषा प्रेमी, उपकलंकर भट्ट, गोविन्द बल्लभ पन्ना, उपेन्द्र नाथ बरक तथा पणि मनुकर ने अधिक अपनाया है ।

नाटककारों कहीं-कहीं वस्तु, घटना के वर्णन में अधिक प्रभावित होने का प्रयत्न किया है । प्रभावित होने के लिए उन्होंने सामान्य सीमा का अतिवृत्तन करते वर्णन किया है । नाटकों में ऐसी स्थलों पर अतिव्यक्ति अँकार की प्रवृत्ति भिन्न है । अतिव्यक्ति अँकार द्वारा अतिव्यक्ति नाटकों में काफी प्रिय रही है। उदाहरण -

- प्रिये, तुम्हारे लिए मैं अँकार की छात बाँर करता हूँ, बिनीते हाँपी की दाढ़ी पर नाव करता हूँ । ( बि०००४९ )
- मुपाठी के राखकुट भी तुम्हारी बाण घुँठि की शम्भा कही है, विश्व का कैव तुम्हारे बाणों पर निहावर होने की तरह रहा है । ( अमय० ३६ )
- आसमान में बिलने तारे हैं, अनी स्कीने मेरे फिमाय में नावती है । ( अमय० १०५ )
- अँकार पर की जीमला वीर मँकुला क्कारी रानी में मरी हुई है । उस पर भी वे फनीलाय है भी बढ़कर कठोर है । ( फनीला० ००० )
- किना बुझना है आपका पैर मसारावा ! आसमान है बाँसे करनेवाले की मेरी मसारा, कड़-कड़, कड़-कड़ कही हुए नावती कूदते जानेवाले करने, सुन्दर है छोड़ करनेवाले ताछाव अँकित के बनीची की जान कहीवाले जान, यने बँक । कुदस्त में गोया अपनी धारी कीछत यही विश्व की है । ( रजा० १८ )



- दूर, कृपा नहीं, तेरा स्पर्श मेरी नहीं के भीतर खून की पुला देता है ।

(पादा० ५)

- जहाँ लफ्फा हाथ में लाए वहाँ प्यासी तुझे लीने में मड़ दूंगा और

हीरे मोतियों में डबू दूंगा । ( उलट० ७८ )

संतिजयीति-जहाँ का भी नाटकों में सर्वत्र प्रयोग हुआ है, परन्तु जयदेव मद्र, रामकृष्ण कैरीपुरी, श्री० पी० शिवप्रसाद, लल्लूजी प्रसाद, वीरभद्र उग्रवाल के नाटकों में इसी शक्ति है ।

शुक्ति या प्रतीक करते हुए, परिवर्तन की दूर, वस्तु व व्यक्ति के गुणों को तरह-तरह से वर्णित किया जाता है । विभिन्न नाटककारों ने उल्लेख वर्णन की प्रभावशाली है ।

- भगवान् जड़टीर, रत्नजिह्व के अवतार, विजय के देवता, मेवाड़ के रक्षक ।

उसकी मुद्रि की उर्वरा बनानेवाले, उसकी नदियों के वेग उसके पत्नीवर्गों में अनन्त उछलाने, उसके पहाड़ों में शक्तिमान, उसके कुदार्थों में फल, उसकी उल्लासों में प्रलभ देनेवाले, उसकी प्रजा की जन-मान्य से सम्पन्न करतेवाले ।

(अव० १५)

- वे भगवान् शक्ति और वेद विनया गुणगान करती हैं शुक्ति मुनि विनया ध्यान करते हैं जो जगदि और सर्व है, उन भगवान् की आज्ञा करण के मरुत में देखो । ( द० २८ )

- यह रण क्षेत्र जीवन और मृत्यु की घड़ी का प्रतीक है, उत्पत्ति और दूरदर्शिता का समन्वय, शक्ति और शक्ति का सामंजस्य, स्थान और कोशल का रक्षण, शीर्ष और विजय का वाक्य, स्थान और शक्ति का प्राणिप्रवृत्ति । (काली० ६८)

- अपने की राखो । जगदीश की देवी । माया की प्रतीक । तु विस्तार देती है । ( लंगूर० ११० )

- तुम विन्दु की विन्दु बना सकते हो । विन्दु की पल में पुला सकते हो । वायु की वायु सकते हो । अग्नि की मुट्ठी में बंद कर सकते हो ।

(रस० ३४)

- मैं । कुमारमद्र । नाटका विश्वविद्यालय का स्नातक । अर्थात्दीर्घ और मध्यम उच्च प्रख्यात छात्राचार्य का शिक्षक । चारों वेद और जहाँ वेदान्त का मन्त्र । श्रीमद्भाग और न्याय में विद्वान् । पुराण और अर्थशास्त्र में प्रवीण । --- ( नाट्य० ८३ )



प्रयोग करी हुए, परिचय देते हुए और स्तुति करते हुए नाटककारों ने उत्कृष्ट कर्तव्य को निष्कार अपनाया है। श्रीनाथ मट्ट, जी०पी० श्रीवास्तव, बख्शर प्रसाद, हरिद्वारा प्रेमी, उमेश नाथ शर्मा, कुंदावन ठाकुर बर्मा, जगदीश चन्द्र माथुर, गोविन्द बल्लभ पंत, सुरेश चर्मा तथा पण्डित मयूक ने अपने नाटकों में उत्कृष्ट कर्तव्य को प्रयुक्त किया है।

कहीं-कहीं नाटककारों अपने कथन के स्पष्टीकरण में कथन है मित्र-मुत्र उदाहरणों को व्यवस्थित किया है, जिसमें उदाहरण कर्तव्य के दर्शन हुए हैं।

- जैसे श्रीद्वारा की ने सुदामा के संकट स्वीकार किये हैं, जैसे ही लाभ मुक्त गरीब की यह नेट स्वीकार करने की कृपा करें।  
(दुर्गा० ५२)
- मेवाड़ पर पय का साम्राज्य है और फास्त प्रदेह इस तरह बल गया है जैसे राज की उठी देकर पदों सल बाते हैं। (अय० २११)
- तुम्हें मुझे तुम अपने अस्तित्व में छीन कर जी जैसे नंगा ने खुना की कर दिया है। (अय० ४)
- जैसे तानर के उबार की बाँध नहीं दिया जा सकता, जैसे ही नई पीढ़ी की आकांक्षाओं की भी अपनी पुष्पा के अनुसार नहीं मोड़ा जा सकता। (युग० ५२)
- है बिड़ में मेरे दर्द किया, उस दर्द में है मुराज किया, जैसे फुलों में नैन किसी पत्तों में समुद्र रान किया। (अमूर० २६)

नाटककारों अधिकतर कथन की दृष्टि में उदाहरण कर्तव्य का चुनाव किया है। श्रीनाथ मट्ट, उमेश नाथ (अय पराजय में) हरिद्वारा प्रेमी, बख्शर प्रसाद, जगदीश चन्द्र माथुर, पण्डित मयूक के नाटकों में इस कर्तव्य की अधिक महत्व मिला है।

नाटकों में पूर्व बतला घटना कथा पूर्वानुगत वस्तु के वर्णन में अधिकतर स्मरण कर्तव्य को चुना गया है। जिसमें पात्र की पूर्व बतला घटना कथा वस्तु के समुद्र वस्तु की देकर पुनः जी पूर्व की घटना या वस्तु का स्मरण ही जाता है। जैसे -

- जब मैं इन मूर्तियों में नये रत्न-बीड़ों की देकरा हूँ तो मुझे याद

जाती है फसीने में बहाते हुए किसानों की, जोती तक बारा के विरुद्ध  
गोका सेनेवाले मल्लाह की, दिन दिनार कुल्हाड़ी ऊपर सटनेवाले  
लम्बुहारे की । ( कौणार्क ० २७ )

- अपने का ठोक । बार, मैं जौता उसी में रह पाती, मेरी मयु । जब  
बन्धी थी, अपने में देखती- पत्थरों का देर, मणियों का तिम, उड़न  
तटोले की घेर । ( बम्ब ० ५ )
- प्यारे देली, जो जो तुम्हारे पिछने में गुहाने जान पड़ो है वही जब  
मयावने हो गये, हा । जो वन लाली है देखने में कैसा भजा बिसासा का  
वही जब कैसा भयंकर पिलाई पड़ता है, देली तब तुम है एक तुम्हीं नहीं जी ।  
( बम्ब ० २६ )
- तुम्हें याद है एक बार अपने यहाँ उसी ऊपर के फर्श पर प्यार किया था-  
उस वक्त अपने कल्पना की थी कि काछा डाक्टर भी साथ है और तुम  
एक साथ मुझे और उस काछे डाक्टर को प्यार कर रही हो ( सिद्ध ० २३ )
- काँपही हो ली थी, फिदा की वही मुझे बीच में बिठाकर राम मंदिर  
का पुज अनुभव कराती है । प्राण है, मृत और अमृत जो फिदा है संशुभ है ।  
( बम्ब ० ५० )

स्मरण लल्लकार भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( श्रीचन्द्रावली में ) बर्कानर प्रसाद,  
रामकुदा बेनीपुरी, उषेन्द्र नाथ बरक , जगदीश बन्धु माधुर ( कौणार्क में ) हरिकृष्ण  
प्रेमी, मुद्राराक्षस , गुरेन्द्र कर्मा के नाटकों में लक्षिक प्रिय रहा है ।

कई बार उपमेय की तुलना के लिए कोई उपमान नहीं उचित लगा है,  
वहाँ समन्वय लल्लकार द्वारा अभिव्यक्ति की है किन्हीं उपमेय तथा उपमान एक ही वस्तु है।  
उदाहरण -

- बीजन बीजन है ( ना० ३० बि० ६६ )
- यही कि बकरी बकरी है, देवी नहीं ( बकरी ० ३४ )
- बरगद बरगद है बैटा, पीपड़, पीपड़ है, रेंडे रेंडे । ( बकरी ३६ )
- फिर जवानी ही जवानी की काट है । ( बम्ब ० ३० )
- वै कुँ की कुँ की बनाना पास्ता हूँ । ( बम्ब ० ७४ )

जयदेव प्रताप, रामवृद्धा बैरीपुरी, तबैरवार दयाल सक्तीना, गुरेन्द्र  
कर्मा तथा उन्नी नारायण छान ने अनन्वय अलंकार द्वारा भाव प्रकट किये हैं।

नाटकों में कई बार ऐसी अवस्थितियों की स्थिति आ गई है, जिसमें  
पात्र कुछ निश्चित नहीं का पा रहा है वह उद्दिष्ट में विराट है। ऐसी स्थितियों में  
नाटककारों ने उद्दिष्ट अलंकार द्वारा भाव व्यक्त किए हैं।

- तुम देवी हो या स्त्री । ( भात ० प्र० ६६ )
- कि मैं किस पर अधिक मुग्ध हूँ --- तुम्हारी सुन्दरता पर या तुम्हारी  
चातुरी पर । ( छहों ० ६२ )
- युक्त । मेरे हाड़ मांस-बर्त और रक्त की किसी ने चन्द्र समझा, किसी  
ने कमल और किसी ने गुलाब, किन्तु वास्तव में मैं क्या हूँ यह तुम्हीं  
जाना सकती हो । ( समय ० ४३ )

उद्दिष्ट अलंकार की प्रताप नारायण मिश्र, हरिद्वारा प्रेमी, मोहन राकेश ( छहों के  
गजहंस ) में अधिक महत्व मिला है।

कहीं-कहीं नाटककार ने वस्तु का यथार्थ रूप पाठक के समुक्त वीक्षित  
करना चाहा है ताकि पाठक को वस्तु जैसा दृश्य की ऐसी अनुभूति होने लगे मानो  
उसकी सामने है वहाँ अभिव्यक्ति में स्वामावधिक अलंकार की महत्व दिया है।  
साधारण व्यक्तित्व की प्रदर्शित करने में स्वामावधिक वर्णन किया है -

- वह बाँका - बाँका पैला पुंवराळे बाळ, जाँलों में रस, हाँठ के ऊपर  
मैं भीगी, चौड़ी हाती फुलाये, उलटे मुट्ठों वाली मुठारें छिटाता,  
मस्ती में फूमता हुआ ( अन्व ० १२ )

वर्णन श्रुति में प्रकृति का यथार्थ चित्रण करने में स्वामावधिक अलंकार का योगदान रहा है-

- भूमि चारों ओर हरी-हरी हो रही है। नदी बाँधे, बावली तालाब  
जब मर गए। पन्ही ठीम पर झींटे पत्तों की छाँट में झुपकाप छपके से  
होकर बैठे हैं। बीर बहुरी और गुमनू पारी-पारी रात और दिन की  
झपट उबार बहुत दिखाई पड़ती हैं। नदियों के ऊपर बनावट टूटका गिती  
है। हँस निकल-निकलकर बहना है झपट-उबार माने फिती हैं।

( श्रीचन्द्रा ० ३३-३४ )

युद्ध के दृश्यों की रचना पर प्रदर्शित कहीं किया जा सकता है: स्वामावधिक वर्णन  
द्वारा ही उसकी खोज बनाया है।

- जब वे दोनों हाथों से तलवार धुमाती हुई मूसी सिंघनी की भाँति झु-सेना पर टूट पड़ी तो हमारी सेना के हृदय में न जाने कहाँ से अद्भुत तात्त्व्य उमड़ पड़ा । राजपूत जय स्फूर्ति की कलहर मगवान और के गुणों की भाँति झु सेना पर टूट पड़े । (रत्ना० ८२)

स्वामाचारिक वर्तनार को अर्थ विवर्ण हेतु नाटककारों ने अपनाया है ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( श्रीचन्द्रावली में ) रामवृद्ध बेनीपुरी, जयशंकर प्रसाद, हरिश्चन्द्रा प्रेमी, मोहन राकेश ( लहरों के राजवंश ) उपेन्द्र नाथ अश्व के नाटकों में इसकी अधिक महत्त्व मिला है ।

मानसिक दृष्टता से प्रस्त कला को प्रकट करने के लिए वर्तनार को प्रयुक्त किया है । जैसे -

- --- यह जैरा मुकते नहीं जोड़ा जाता ( लहरों० १००)
- मैं तुम्हारा या किसी और का विश्वास जोड़कर नहीं जी सकता ।  
(लहरों० ६९)
- अब बीट दुह रहे हैं फिर पद और कुर्सी दुहने । ( बकरी० ४७)

हमें और, विश्वास के साथ जोड़ना वर्तनार है । बीट, पद और कुर्सी के साथ 'दुहना' शब्द का प्रयोग वर्तनार को व्यक्त कर रहा है ।

पात्र के मन की के स्वभाव को प्रदर्शित करने के उद्देश्य से भी वर्तनार को प्रयुक्त किया है ।

- तना घानी क्यों दिया कि इसकी बकरी गिर पड़ी और दीवार दब गई ? ( लहरों० १६)

वर्तनार को भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के 'और नगरी' तथा मोहन राकेश के 'लहरों के राजवंश' नाटक में अपनाया गया है ।

पात्रों की मानसिक उच्छ-पुच्छ को व्यक्त करने में प्रेरित वर्तनार का चुनाव किया है । हमें पात्र मानसिक अवस्था में स्वयं ही प्रश्न कर रहा है और स्वयं ही उत्तर दे रहा है । उदाहरण -

- लेकिन हाँ, बैरागी में यह मातम क्यों है ? क्योंकि वह चार कुर्सी है । ( अम्ब० ८५)
- जो उस प्राण का पातक है, उस कृत का शोचक है, उस मयादा का व्यक्त है, क्या ऐसा निर्दण्ड पापी जिन्दा रहेगा ? कभी नहीं । कभी नहीं । कभी नहीं । --- ( प०रा०१७)

- लड़े-लड़े लीज क्या रहे हो ? कि डीरियाँ पणियों में उलझी है या पणियाँ डीरियों में ? ( छहरीं ० ३० )

इसमें पात्र स्वयं ही प्रश्न कर रहा है और स्वयं ही उत्तर दे रहा है ।

रामकृष्ण बेनीपुरी, जगदीश चन्द्र माथुर ( पल्ला राजा में ) मौल्य राकेश ( छहरीं के राजहंस में ) प्रशिक्षण कर्त्तार द्वारा अभिव्यक्ति की है ।

- तुम्हें याद है एक बार हमने यहाँ इसी कमरे के फर्श पर प्यार किया था - उस वक्त हमने कल्पना की थी कि काला डाक्टर भी साथ है और तुम एक साथ मुझे और उस काले डाक्टर को प्यार कर रही हो - ( तिल० २३ )
- कहींफही ही तो थी, पिता की यही मुझे नौद में बिठाकर राज मंदिर का पुत अनुभव करती है । ब्राह्मण थे, पुत और अमृत जीविका से संतुष्ट थे । ( चन्द्र० ५७ )

स्मरण कर्त्तार भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ( श्रीचन्द्रावली में ) जयशंकर प्रसाद, रामकृष्ण बेनीपुरी, उपेन्द्र अश्व, जगदीश चन्द्र माथुर ( कौणार्क में ) हस्तिकृष्ण प्रेमी, मुद्राराक्षस, सुरेन्द्र कर्मा के नाटकों में अधिक प्रिय रहा है ।

कई बार नाटककारों की उप्पेय की तुलना के लिए कोई उपमान नहीं उचित लगा है, यहाँ अनन्वय कर्त्तार द्वारा अभिव्यक्ति की है जिसमें उप्पेय तथा उपमान एक ही वस्तु है । उदाहरण -

- भोजन भोजन है ( ना०सर्गव० ६६ )
- यही कि ककरी ककरी है, देवी नहीं ( ककरी ३४ )
- बरगद बरगद है बेटा, पीपल पीपल है, रैंड रैंड । ( ककरी० ३६ )
- फिर जवानी ही जवानी की काट है ( वम्ब० ३० )
- मैं कुत्ते की कुत्ता ही बनाना चाहता हूँ । ( चन्द्र० ७४ )

जयशंकर प्रसाद, रामकृष्ण बेनीपुरी, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, सुरेन्द्र कर्मा तथा उनकी नारायण छाल ने अनन्वय कर्त्तार द्वारा भाव प्रकट किये हैं ।

नाटकों में कई बार ऐसी वस्तुवस्तु की स्थिति का वर्णन है, जिसमें पात्र कुछ निश्चित नहीं कर पा रहा है वह तब तक में धिरा है । ऐसी स्थितियों में नाटककारों ने अनेक कर्त्तार द्वारा भाव व्यक्त किए हैं ।

- तुम देवी हो या स्त्री ( भारत०प्र० ६६ )

- कि मैं किस पर अधिक मुग्ध हूँ ---- तुम्हारी पुन्यता पर या तुम्हारी चातुरी पर । ( छहरो० ६२)
- युक्त । मेरे हाड़ मांस- बर्म और रक्त की किसी ने चन्द्र समझा, किसी ने कमल और किसी ने गुलाब, किन्तु वास्तव में मैं क्या हूँ यह तुम्हीं बता सकोगे । ( अम्ब० ४३)

सदैव लंकार जो प्रताप नारायण मित्र, हरिकृष्ण प्रेमी, मोहन राकेश ( छहरो के राजरस ) में अधिक महत्त्व मिला है ।

विभावना लंकार जो नाटकों में अत्यल्प स्थान मिला है जहाँ बिना किसी कार्य के फल को प्रकट किया है, वहाँ ये लंकार प्रयुक्त हुआ है ।

- बिनु फल बल्लभ पुनरु बिनु कला ।

कर बिनु करम करह विधि-नाना ॥ ( क० २८)

- बाप तो बिना पिये ही बस गये । ( हेतु० १०)

जगदीश चन्द्र माधुर तथा गुरेन्द्र वर्मा के नाटकों में इस लंकार को महत्त्व मिला है ।

कई बार नाटकों में लंकारों का प्रयोग भाषा को ललित तथा प्रभावशाली बनाने की बजाय अशुभ्यता छा रहा है । जैसे -

- माँ की माँ की माँ की माँ की माँ की माँ की माँ की माँ की (कहरी० १६)

- बस, फूट, फूट, फूट । दिन फूट, रात फूट, पुनःफूट, शाम फूट । (अम्ब० १०)

कहीं-कहीं ज़ीब में लंकार का प्रयोग भाव को सफ़ल अभिव्यक्ति नहीं कर रहा है । जैसे-

- ईंटों है उप्मा माया फौड़, पत्थरों है कमर तोड़ । (हरस० ३२)

इसमें अन्वयानुप्रास में 'ह' के प्रयोग से 'ज़ीब' का आवेष्टक कम हो रहा है ।

उप्मा लंकारों में कई बार समानता प्रकट करने के लिए उपमानों का पुनरावृत्त बटपटा लगा है । जैसे -

- जाफला न्याय जयपुर तप्लाई स्कीम है धुन की तरह रुद है, प्यारे है ।

(रस० ४१)

- हलके दाँत तारबू के बीजों की तरह निकल कर गिर चुके होंगे । (रस० ३७)

- नयनों की स्त्रियों की नाग की तरह जैसे महात्मा की इतनी लज्जा ?

(वि० ४१ ४२ )

कहीं-कहीं अनुचित उप्मा की है -



- ताड़ की तरह मोटी वह ( रस० ५६)

ताड़ की तरह उम्मी' उपमा दी जाती है उसी स्थान' ताड़ की तरह मोटी ' उफा दी है -

- उसी जारें बैकूफी बैती की ( तिल० १०)

' बैकूफी' की जांती' में कोई विशिष्टता तो होती नहीं जो नाटककार ने बैकूफी' के तुलना की है।

उदाहरण लंकार के प्रयोग में भी नाटककार ने जो काम की पुष्टि में उदाहरण दिया है वह कुछ मेल नहीं खाता।

- राकूमारी, आज हम बैल के भाग कुछ गये। ऐसे कुछ गये, जैसे फलने पर पपीता कुछ जाता है। ( रस० ७२)

लंकारों का ऐसा प्रयोग उदाहरण मद्, प्रताप नारायण मिश्र, मणि मयुकर, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, मुद्राराक्षस ने अपने नाटकों में किया है।

भाषा में समतार उत्पन्न करने तथा शैली की उदात्त बनाने के उद्देश्य से नाटकों में अधिकतर लंकारों का सहारा लिया गया है। नाटककारों ने भिन्न भिन्न लंकारों को अपने नाटकों में महत्व दिया है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटकों में अनुप्रास लंकार एवं वे प्रिय प्रतीत रहा है। ' नील देवी' में अनुप्रासात्मक शैली की प्रधानता है। ' श्री चन्द्रावती' में स्मरण, उत्प्रेक्षा, स्वाभाविक लंकार इनके अन्य नाटकों की तुलना में अधिक व्यवहृत हुए हैं। श्लेष, यमक, वीर्या, अतिशयोक्ति, उपमा, रूपक, वसंति, लंकारों द्वारा भी भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने भाव प्रकट किए हैं। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की तुलना में प्रताप नारायण मिश्र के नाटकों में लंकारों को कम महत्व मिला है। मिश्र जी ने सामान्य बोलचाल की भाषा को अधिक महत्व दिया है, जिसमें लालंकारिता कम का पायी है। अनुप्रास तथा उपमा लंकार प्रधान रूप में आया है। इनके अतिरिक्त यमक, रूपक, श्लेष, वीर्य, पुनरुक्तिवदाभास तथा वीर्या को अपनाया है।

प्रताप नारायण मिश्र की तुलना में बड़ीनाथ मद् ने लंकारों द्वारा भावाभिप्रेक्ति में अधिक रुचि ली है। इनके नाटकों में उपमा लंकार को स्पष्ट स्पष्ट पर प्रयुक्त किया है, कुछ नवीन उपमान शब्द भी रहे गये हैं। उपमा के अतिरिक्त अनुप्रास, वीर्या, यमक, श्लेष, उदाहरण, लंकारों को प्रायः उक्तियों में व्यवहृत किया है।

जयकिर प्रसाद नाटककार के साथ-साथ कवि भी हैं, अतः उनकी नाटकीय भाषा भी जलकारों से सजी हुई है। प्रसाद के नाटकों में जलकारों के प्रयोग का दूसरा कारण भावुक पात्र हैं। चिंतनशायी स्त्री पात्र तथा कवियों द्वारा जलकृत भाषा व्यवहृत हुई है। इनके नाटकों में अनुप्रास-मयी भाषा की उदात्त-स्थल-स्थल पर दिखाई देती है। इससे अतिरिक्त उपमा के नवीन प्रयोग मिलते हैं, जिसमें नये-नये उपमान व्यवहृत हुए हैं। स्मरण, अतिशयोक्ति, वीप्सा, उत्प्रेक्षा, उल्लेख को भी इनके नाटकों में स्थान मिला है।

जो पी० श्रीवास्तव ने प्रसाद की तुलना में जलकारों को और कम स्वीकृति दी है। इनके नाटक की भाषा जलकारिक न होकर बोलचाल की साधारण भाषा है, जिसमें चमत्कार के दर्शन कम होते हैं। फिर भी इनका नाटक जलकारों से अछूता नहीं है। अनुप्रास जलकार प्रधान स्म में आया है। वीप्सा, उपमा जलकारों में भी नाटककार ने काफी स्वीकृति दी है। उपमा जलकार में नये उपमानों को भी प्रयुक्त किया है। अतिशयोक्ति उल्लेख तथा स्मरण की भी सहायता अभिव्यक्ति में ली गई है।

रामकृष्ण बेनीपुरी, हरिकृष्ण प्रेमी, उदयकिर भट्ट के नाटकों में भावुक प्रकृति के पात्रों द्वारा नाटककारों ने जलकारिक भाषा को बुलवाया है। उपमा जलकार को इन नाटककारों ने स्थल-स्थल पर स्पष्टता लाने हेतु रखा है। रामकृष्ण बेनीपुरी ने अनुप्रास, उल्लेख, स्मरण, श्लेष, स्वाभाविकता, अनन्वय, जलकारों को मुख्यतः प्रयुक्त किया है। उदयकिर भट्ट के नाटक में प्रेम प्रसंगों में संवाद कलापूर्ण काव्यमय तथा जलकारिक हो गये हैं। इन्होंने उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति, अनुप्रास जलकारों द्वारा भाव अधिकतर व्यक्त किए हैं। हरिकृष्ण प्रेमी के नाटकों में जलकारों के प्रयोग में भाषा बोझिल नहीं हुई है। इन्होंने अवसरानुसार उत्प्रेक्षा, श्लेष, यमक, अनन्वय, उल्लेख, उदाहरण जलकारों को व्यवस्थित किया है। इन नाटककारों की तुलना में उपेन्द्रनाथ अग्र, लक्ष्मीनारायण मिश्र, लक्ष्मीनारायण ताम्र, गोविन्द बल्लभ पन्त ने भाषा की स्वाभाविकता की ओर अधिक



दृष्टि रखी है, आत्मकारिका या काव्यात्मकता की ओर कम । अतः  
 अलंकारों को इन नाटकों में कम स्थान मिला है । साधारण अलंकारों को  
 इन नाट्यकारों ने प्रयुक्त किया है । उपेन्द्रनाथ अश्व के नाटकों में  
 अनुप्रास, उपमा, उत्प्रेक्षा, वीप्सा, अतिशयोक्ति अलंकार, लक्ष्मीनारायण  
 मिश्र के नाटकों में अनुप्रास, वीप्सा, उपमा, उल्लेख अलंकार को तथा गोविन्द  
 अल्लभ पन्त के नाटक में अनुप्रास, वीप्सा, उत्प्रेक्षा, उल्लेख, स्मरण अलंकारों  
 को चुना है ।

जगदीश चन्द्र माथुर के दशरथ नन्दन नाटक में उनके अन्य नाटकों  
 की तुलना में अलंकारों की भरमार है । अनुप्रास अलंकार की ओर माथुर जो का  
 रतन अधिक दिखाता है । इसके अतिरिक्त स्मक, वीप्सा, यमक, श्लेष  
 विभावना, उल्लेख, स्मरण अलंकारों द्वारा अभिव्यक्ति की गई है ।

कुंदावन लाल वर्मा ने अनुप्रास, उपमा, उत्प्रेक्षा, उल्लेख, अतिशयोक्ति  
 अलंकारों से भाषा को अलंकृत किया है । उत्प्रेक्षा और उल्लेख का गिने-  
 चुने स्थानों पर प्रयोग हुआ है ।

मोहन रावेल अलंकारों के प्रयोग के पक्ष में कम रहे हैं । इनके  
 नाटकों में अनुप्रास, वीप्सा, स्मरण, असंगति, स्मक, श्लेष अलंकारों  
 को अधिक महत्त्व मिला है । असंगति अलंकार को तहरों के राजवंस में  
 व्यवहृत किया है ।

आधुनिक नाटकों में अधिकतर नाटक यथार्थवादी या प्रतीकवादी  
 हैं । जिनमें अलंकृत भाषा को नाट्यकारों ने उपयुक्त नहीं समझा है, भाषा  
 सरल तथा व्याख्यात्मक प्रयुक्त हुई है । इस प्रकार की अभिव्यक्ति सत्यकृत  
 सिंह, विष्णुभाकर, लक्ष्मीनारायण लाल, मुराराक्षस, विपिन कुमार  
 अग्रवाल तथा सर्वेश्वर दयाल सक्सेना ने की है । इन नाट्यकारों ने  
 अनुप्रास, उपमा, वीप्सा अलंकारों को प्रधान रूप में अपनाया है ।  
 अनन्वय अलंकार को सर्वेश्वर दयाल सक्सेना ने, पुनर्विस्तारवादाभास को  
 मुराराक्षस ने, विष्णुभाकर ने उदाहरण अलंकारों द्वारा गिने-चुने स्थानों  
 पर अभिव्यक्ति की है ।

पर अभिव्यक्ति की है ।

मणिमधुर तथा सुरेन्द्र वर्मा ने इन नाटककारों से कुछ अधिक सच अलंकारों के प्रयोग में ली है । मणिमधुर ने पात्रों की प्रकृति तथा स्थितियों को देखते हुए अलंकारों की व्यवस्था की है । उपमा अलंकार, अलंकारों में मुख्य रहा है । इसके अतिरिक्त उल्लेख, अनुप्रास, स्मरण, उदाहरण, श्लेष, अतिशयोक्ति उत्प्रेक्षा अलंकार मुख्य रहे हैं ।

सुरेन्द्र वर्मा ने अनुप्रास, उपमा, उल्लेख, अनन्वय, विभावना अलंकारों को अधिक महत्व दिया है ।

वाराणसी नाटकों की तुलना में आधुनिक नाटकों में अलंकारों का प्रयोग काफी उत्पन्न हो गया है । क्योंकि अधिकारक्षेत्र: आधुनिक नाटकों में भाषा की बोलचाल की तथा स्वाभाविक बनाने का प्रयत्न किया है, और बोलचाल की भाषा में उतना समस्कार नहीं है जितना साहित्यिक भाषा में, अतः अलंकारों की स्थिति आधुनिक नाटकों में कम हो गई है ।

बिम्ब  
=====

बिम्ब नाटककार की कल्पनाओं तथा अनुभूतियों को पाठक या दर्शक के सम्मुख प्रस्तुत करने का माध्यम है । बिम्ब योजना में कल्पनाओं का बड़ा योगदान है । नाटककार की कल्पना की सुदृढ़ता पर ही बिम्ब की स्वाभाविकता तथा सौन्दर्य निर्भर है । बिम्ब रेश्मी का महत्वपूर्ण अंग है । हिन्दी नाटकों में नाटककारों ने बिम्ब योजना में भिन्न-भिन्न दृष्टि रखी है ।

नाटककारों ने अपने नाटकों के कथानक की दृष्टि में रखी हुए भी बिम्ब स्थापित किए हैं । ऐतिहासिक, राष्ट्रीय, पौराणिक नाटकों में नाटककारों ने युद्ध तथा प्रेम की मुख्य दो प्रवृत्तियाँ रखी हैं, इन प्रवृत्तियों की दृष्टि में रखी हुए बिम्ब भी, युद्ध दृष्टि के तथा प्रेम भाव के प्रायः रहे हैं ।

नाटकों में युद्ध के दृश्यों को सजीव बनाने के लिए बिम्बों का सहारा लिया है। रंगमंच पर युद्ध के दृश्यों को प्रदर्शित करना असम्भव हो जाता है, अतः नाटककारों ने किसी पात्र द्वारा युद्ध के दृश्य का वर्णन इस प्रकार कराया है, ताकि दर्शक या पाठक को ऐसी अनुभूति होने लगे मानो सामने दृश्य देख रहा है। युद्ध से सम्बन्धित बिम्ब के उदाहरण प्रस्तुत हैं :-

- जब वे दोनों हाथों में तलवार घुमाती हुई भूखी सिंहनी की भाँति शत्रु सेना पर दूट पड़ी, तो हमारी सेना के हृदय में न जाने कहाँ से अद्भुत साहस उमड़ पड़ा। राजपूत जय एकलिंग को कूँकर भावान रक्षर के गणों की भाँति शत्रु सेना पर दूट दूट पड़े। (रक्षा ०८२)

- ॥ तुमने और मैंने अपनी बेरहमी के जाल में तड़पती मछलियों की भाँति आश्रमवासियों को बचाया हम लोग तान्त्रिक की भाँति घामे बादलों को चीर दूट पड़े। देखते ही देखते बोलियों को तुमने धराशायी किया। (पौरा ०५१)

युद्ध के बिम्बों को जयचक्र प्रसाद बड़ीनाथ भट्ट, हरिकृष्ण प्रेमी, उदयचक्र भट्ट, कृदावन नाल, जगदीश चन्द्र माथुर (पहला राजा भी) ने महत्व दिया है।

ऐतिहासिक, राष्ट्रीय व पौराणिक नाटकों में देशप्रेम भी व्यक्त हुआ है। देश प्रेम को व्यक्त करने के लिए नाटककारों ने पात्रों द्वारा प्रकृति को प्रशंसा में बिम्ब स्थापित कराये हैं। प्राकृतिक बिम्बों में अधिकारितः नाटककारों ने जाकारीय, जलीय बिम्बों का चयन किया है।

जाकारीय बिम्बों में बादल, बिजली, तारों के बिम्ब नाटककारों को अधिक प्रिय रहे हैं। - जैसे

- पानी के मोतियों की माला पहने हुए बादल अपनी मौँझ से घूमते हैं, बिजली बादलों के फौर से दिल में उल्लास

भरकर बहकती है, (चि० अ० ५४)

- तारों में भरी हुई काली रजनी का नीला आकाश - जैसे कोई चिराट गणितज्ञ निम्न में रखा गणित की समस्या सिद्ध करने के लिए बिन्दु दे रहा है । (चन्द्र० ११५)

जलीय बिम्बों में, गंगा नदी के बिम्ब अधिकतर नाटकों में प्रयुक्त हुए हैं ।

- वही पुलकित पावन गंगा की तरंगों का आलिंगन करके कैसा भ्रम रही है, तरंग पवन के स्पर्श से उन्मत्तिनी भी होकर अमर को उछल रही है वहीं उंचा और कहीं नीची, मानों जानन्द के उभार में शिथिलता भक्त पड़ती हो । (चि० अ० २६)
- तरनि - तनूजा तट तमाल तस्वर बहु छाप ।  
भूँ के कूल तो जल परसन - हित मनहु सुहाप ॥  
किंधी मकुर में लखत उभरके सब निज-निज लोभा ।  
के पुनस्त जल जानि परम पावन फल लोभा ॥ (श्रीचन्द्रा० ४५)

प्रकृति के कई तत्वों का एक साथ भी बिम्ब देश प्रेम को प्रकट करने के लक्ष्य में खींचा गया है । सम्पूर्ण प्रकृति को बिम्ब अधिकारितः नाटकों में प्रयुक्त हुए हैं । जैसे -

- आसमान से बार्ते करने वाले हरे भी पहाड़, कल-कल, छल-छल करते हुए नाचते - कूदते जाने वाले भ्रमे समुद्र से होड़ करने वाले तालाब, बहिस्त के बगीचों की मात करने वाले बाग घने जंगल कदुरत में गोया अपनी सारी दौलत यहीं बिखेर दी है । (रवा० २३)
- सामने ऊँची, लम्बे हरियाले पहाड़, तिर पर विजाल नीला म्बर और नीचे निर्मल जल-राशि, फिर इन सब को स्वर्णदान देती हुई बसन्त के सूर्य की स्नेहमयी धूप । (जय० ४४)

उपयुक्त कोटि के बिम्बों को भारतेन्दु हरिश्चन्द्र [श्री चन्द्रावली] जयशंकर प्रसाद, हरिकृष्ण प्रेमी, उदयशंकर भट्ट, रामकृष्ण वैनीपुरी, तथा उपेन्दुनाथ अत्र के (जय पराजय में) भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के (श्री चन्द्रावली) नाटक में इसकी महत्त्व मिला है। श्री चन्द्रावली नाटक यद्यपि प्रेमका का नाटक है, परन्तु इसमें भी प्रकृति के गुणगान द्वारा नाटककार के देशप्रेम के भाव व्यक्त हुए हैं।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के 'श्री चन्द्रावली' नाटक में, नाटक की प्रेम-कथा को देखते हुए बिम्ब प्रयुक्त किये गये हैं। इसमें प्रेम के विरह पक्ष के भाव मुखरित हुए हैं। जिनका सम्बन्ध वर्णार्थितु से काँफ़ी रहता है अतः नाटककार ने ऐसे बिम्बों की योजना की है। उदाहरण -

- लक्ष्मी देख बरसात भी जबकी किस धूमधाम से आई है, मानी लामदेव ने जलनालों को निर्जल जानकर कन्ने जीतने की अपनी सेना भिजवायी है। धूम से चारों ओर धूम धूम कर बादल परे के परे जमाए जंगमगति का निशान उड़ाए लपलपाती नीली तलवार सी बिजली चमकाते गरज गरज कर उराते बान के समान पानी बरखा रहे हैं और इन दुष्टों का जी बटाने की मोर करखा सा कुछ अलग प्यार प्यार कर गा रहे हैं।

(श्रीचन्द्रा० ४५)

सामाजिक समस्यामूलक यथार्थवादी और प्रतीकवादी नाटकों में नाटककारों ने अधिकारित: दृश्य, और घटनाओं के बिम्ब प्रस्तुत किये हैं।

- यहीं बैठे बैठे भस्मी जा गई . . . बड़ा उरावना सपना देखा है . . . अभी अभी . . . दो काले आदमी (जोर से साँत लेकर) रैतान की तरह खीपनाक खम्भे की ओर हाथ उठाकर बसते भी उठे थे . . . हाँ बसते भी उठे . . . काले, लम्बे - लम्बे दाँत जोठ के बाहर हो गये थे, बड़े बड़े बाल (तिन्दुर० १२६)

- अब मैं वह चित्र अनाऊंगी - भागता हुआ सफेद घोड़ा । उससे पीछे नन्हे - नन्हे बच्चे दौड़ रहे हैं । बहुत तेज हवा चल रही है । उससे भी तेज बारिश हो रही है । घोड़ा दम दबाये भाग रहा है . . . . गैलप . . . . गैलप बच्चे उससे तेज भाग रहे हैं। बच्चे उसे घेर लेते हैं, उसे पकड़ना चाहते हैं । घोड़ा गुस्से में पागल हो जाता है । वह बच्चों पर खानेकूट टूट पड़ता है ।

(मादा 02६)

न्यायालय की घटना को साक्षात् करने के उद्देश्य से बिम्ब स्म में प्रयुक्त किया है । इसमें घटना का स्म बड़ी कृपिता से प्रकट किया है ।

- आल्हाउल देर नडाई ओघों आगे भूत होई । क-क-क-क मार बहसियाए के सिटपिटलाल देर के दिहिन । ओहर चिरागअली सुके बहसियाइन । मुला हमार उकलवा किन्हीं नहीं दावा । घर घर छाईस । कलम पकड़ पकड़ लिहिस । राम दोहाई बसलठा बसलठा है कि काव कही भइया अस ककुर लडे । मुला पंडों के काव कही गदवा तना बइठ मुना किहिन । (ऊट 023)

जा० पी० शीवास्तव, पुतापनारायण मिश्र, जेन्दुनाथ अरक, लक्ष्मीनारायण मिश्र, लक्ष्मी नारायण लाल, गोविन्द बल्लभ पन्त, विपिन कुमार अग्रवाल, मुराराम, मोहन रावेश के नाटकों में उपर्युक्त कोटि के बिम्ब व्यक्तीकृत हुए हैं ।

स्म को प्रकट करने वाले नाटकों में सर्वत्र प्रयुक्त हुए हैं । स्म बिम्ब को प्रायः नाटककारों ने प्रेम, हास्य के भाव को स्मरित बनाने के लिए प्रयुक्त किये हैं । नाटककारों ने प्रायः शरीर के कई अवयवों का बिम्ब एक साथ प्रस्तुत किया है । - जैसे :

- वह बाँका - बाँका पैला, घुंघराले बाल, आँखों में रस, होंठ के ऊपर मों भीगी, चौड़ी छाती फूलाए, उलटे पट्टों वाली भुजाएँ ढिलाता, मस्ती में झुंझता जाता हुआ, कामदेव का सखा । (वम्बो १२)
- बाँस वर्ष का स्वस्थ, सुन्दर, सम्मोहक शरीर, चन्द्रमासा मुख, कमल - सी अक्षि, कमान सी भौंहें, घने, काले, नीलम में चमकाले बाल । (सिंदूर १२)
- राष्ट्रसंधि में जब तक फैला होगा, तब तक यह रस शिखा कुम्हला चुकी होगी । इसी दाँत तरबूज के बाँजों की तरह निकल कर गिर चुके होंगे । गालों में बन चुके होंगे खार्ड खंदक और कमर कमान की तरह टेढ़ी हो चुकी होगी । (रस ३६)

नाटककारों ने भाव की अनुभूति को सफल बनाने के लिए बिम्ब में बाँधा है । सामान्य रूप में भी भाव की अभिव्यक्ति हो सकती थी, परन्तु उसके द्वारा पाठक या दर्शक को भाव की अनुभूति अधिक नहीं हो सकती थी । नाटकों में भाव प्रदर्शन वाले बिम्ब प्रस्तुत हैं ।-

- एक दिन उन्होंने मुझे प्यार किया था, समुद्र की तरह उमड़कर मुझे अपनी लहरों में लीन किया था । किन्तु दूसरे ही क्षण मैं सूने बालू के तट पर पड़ी कराह रही थी । (रक्षा ०१५)

प्रेम के संयोग तथा वियोग पक्षों की अनुभूति बिम्ब द्वारा कराई है ।

नाटककार ने पीड़ा की दशा को अपनी कल्पना की क्षमता से इस प्रकार व्यक्त किया है, जिससे पाठक या दर्शक उसका अनुभव करने लगे ।

- एक तो दर्द के मारे नींद नहीं आती, यदि कदाचित्त आई तो कष्ट का बोझ सीने पर होता है । साँस छूटने लगती है, कलेजा फटने लगता है - विस्लाना चाहती हूँ, आवाज नहीं



निकलती घिग्गी बंध जाती है । व्याकुलता की पराकाष्ठा में जब नींद टूटती है, तो विद्यावन तकिया सब तर-बतर पाती है । (जम्ब0 ११२)

- अज्ञानि की जाग में बैसैनी के उबलते जल-कुण्ड में मछली की तरह तड़प रही है । (वि0 ज0 २-६)

इसमें पीछा की नाटक कार ने मानों अनुभूति के आधार पर व्यक्त किया है ।

भय या छबराहट के भाव को प्रकट करने में भी नाट्यकारों ने बिम्ब का सहारा लिया है । जैसे -

- इनमें हृदय ऐसे काँप रहा है जैसे दो शेरों से भयभीत मृग । (जय0 ३६)

मनोव्यथाओं के प्रकटीकरण में भी नाट्यकारों ने सजीवता लाने के उद्देश्य से भावों को उनके स्वाभाविक रूप में प्रयुक्त किया है ।-

- कौन था वह व्यक्ति जिसके सामने पड़ते ही टूटे बाँध की तरह भावनाओं का ज्वार उमड़ पड़ता , सारे बंधनों की श्रृंखला और मर्यादों की जर्जला बन्ने धागे के समान टूट जाती ... पाँव काँपते , होंठ धरधराते, गला रँध जाता .... और अन्दर का सारा उत्ताप घुमड़कर आँखों की राह बह निकलता ।

(मेत0 १६)

भावों के प्रकटीकरण में बिम्ब विधान को जगज्जिगर पुताद, हरिकृष्ण प्रेमी, उदयशेखर भट्ट, रामकृष्ण बेनीपुरी, जगदीश चन्द्र माथुर, सुरेन्द्र वर्मा तथा मोहन राकेश ने महत्व दिया है ।

संविदों की दृष्टि से भी नाट्यकारों की बिम्ब विधान दृष्टि में भिन्नता के दर्शन होते हैं । नाटकों में चाक्षुष बिम्बों को तो सर्वत्र



अपनाया गया है। चाक्षुष बिम्बों द्वारा नाटककारों ने पाठक को यह अनुभव कराया है जैसे वह सामने वह दृश्य या चित्र देख रहा है। नाटकों में व्यवहृत हुए बिम्ब उदाहरण स्वयं प्रस्तुत हैं।

- वृक्षबंध उर बाहु बिसाला ।  
चारु जेऊ भाल मृगाला ।  
कटि मुनिबान तन दुर् बंधा।  
धनु सर कर कठारु कल बंधे । (दश० ११८)
- देवदूत के वाणों की बोझार देखकर तेज हवा में पत्तों की तरह उसकी पिंडलियाँ काँप रही थी। एक हाथ आगे करके पीछे की ओर भाग रहा था। एक हाथ में बिना डोरी की बमान तुफान में आई नाव की तरह झटके खा रही थी। मुँह पिचक गया था, दाँत चिपक गए थे। चिन्ही बंध गयी थी। अन्त में हाय री अम्मा कहकर वह गिरपड़ा। (चि० अ० ४८)

स्पर्शरक बिम्ब द्वारा नाटककारों ने मुख्यतः भावों की अनुभूति कराई है। नाटकों में इन बिम्बों को काफी कम स्थान मिला है।

- प्यासी और मादक आँखों की ओर से उस नव यूक में मेरे हृदय में बिजली सरजा दी है (चि० अ० ३५)
- आकाश का क्षितिज तक फैला हुआ सुकुमार नीलापल जैसे आँखों की नमी सौख्य लेना चाहता है। उपत्यकाओं की गहरी बरीतिमा तप्त माथे की कोमलता से छूती है। वायु के पारदर्शी आर्द्र झटके मानो सारी कलाति हर लेने को आतुर ..... उन्मत्त पुष्पलताएँ चारों ओर सुरभि बिखेर देती हैं। (नेत० २६)

स्पर्शरक बिम्बों को उदयकर भट्ट, हरिकृष्ण प्रेमी, रामकृष्ण केनीपुरी, जगदीशचन्द्र माधुर तथा सुन्दर वर्मा ने अपने नाटकों में स्थान दिया है।

चित्रों में स्वाभाविकता लाने के लिए वस्तु से सम्बन्धित ध्वनि को आकण चित्र द्वारा प्रस्तुत किया है ।

- छाँटा भाग रहा है गैलप ... गैलप बन्दे उससे तेज भाग रहे हैं । (मादा 028)
- कल-कल, छल-छल करते हुए नाचते-कूदते जाने वाले भाले । (रक्षा 023)
- भौरव के कंगोनाद के समान हुकार से शत्रु-हृदय कंपा दो (सद 046)

आकण चित्रों को भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, जयकाकर प्रसाद, उदयशंकर भाट्ट, रामकृष्ण बेनोपुरी, हरिकृष्ण प्रेमी, लक्ष्मीनारायण लाल ने अपने नाटकों में व्यवस्थित किया है ।

चित्रों को अभिव्यक्ति का आधार भी नाटकों में मान्यता लिए है । चित्रों में अंकों को अधिकतर नाट्यकारों ने प्रधान रूप में अपनाया है। चित्रयोजना में शब्दांकों का उतना महत्त्व नहीं है जितना अर्थिकार का है । नाट्यकारों ने अंकों में उपमा अंकार को प्रधानता दी है, इसके अतिरिक्त उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति उदाहरण को भी प्रयुक्त किया है । अंकों द्वारा चित्र निर्माण के उदाहरण प्रस्तुत हैं । -

- जब वे दोनों हाथों से तलवारें धामाली हुई झूठी सिंहनी की भाँति शत्रु सेना पर दूट पड़ी । (रक्षा 022)
- छीपछिछा - सी जलती वे सुन्दर मादक जड़ों । (अम्ब 041)
- वहीं पुलकित - पवन गंगा की तरंगों का आर्जुन करके कैसी भूम रही है, तरंग पवन के स्पर्श से उन्मादिनी सी होकर ऊपर को उठ रही है, वहीं ऊँची और वहीं नीची, मानो आनन्द के उभार में शिथिलता भलक पड़ती हो ।

(चि 03021)

- आसमान से बालें करने वाले हरे-भारे पहाड़, धूल-कल, छल-छल करते हुए नाचते-कूदते जाने वाले झरने, समंदर से होठ करने वाले तालाब, बहिस्त के बगोचों की मात करने वाले बाग, धाने जंगल छुदरत ने गोया अपनी सारी दीनत बिछोर दी है। (रक्षा० २३)
- उन सबको जोकर माँ का जो चित्र बनता है, वह बहुत उदास... जैसे धाने अर्धवार की पृष्ठभूमि में सहस्रों दीपमालाओं से आलोकित निर्जन राज प्रसाद :: (रेतू ०१८)

विश्व की सरल व सर्वग्राह्य बनाने के प्रयोजन से अभिष्टा द्वारा भी नाट्यकारों ने इसकी अभिव्यक्ति की है । - जैसे

- एक विस्तृत स्थान जमराई - आम की हर धाल मंजरिये से लकी भाङ्गी, भारी जिन पर गुम्बार कर रहे, अस्सी हवा जिनसे छिलवाठ कर रही है - आम के पेड़ों के बीच की जमीन में सरसों की फुली हुई ब्यारिया-कूनों से लिपटी लताओं से जहाँ-तहाँ बन गई कुँजे । (वम्ब०१)
- भूमि चारों ओर हरी हरी हो रही है ! नदी नाले, लाकली-तालाब सब भर गये । पच्छी लोग पर लमटे पत्तों की जाड़ में चुपचाप सपके से होकर बैठे हैं । वीर बहुटी और जुगनू पारी पारी रात और दिन को हथार उधार बहुत दिखलाई पड़ते हैं । नदियों के करारे धामाधाम टूट कर गिरते हैं । सर्प निकल निकल कर आरणा से हथार उधार भागे फिसते हैं । (बीवन्दु० ३३-३४)
- पिछले वस्त्र में आम कैसे बोराये लीं । पेड़ों की डालियाँ अबने - आप हाथों पर भङ्ग जाती थीं । (सहरो० २६)

विश्व विद्यालय में अभिष्टा द्वारा अभिव्यक्ति की भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, पुताप नारायण मिश्र, जी०पी० बीवास्तव, रामकृष्ण बेनीपुरी, विपिन कुमार अग्रवाल, गोविन्द बल्लभ पन्त, लक्ष्मीनारायण मिश्र, लक्ष्मीनारायण लाल, मणि म्हाडकर, मोहन रावता, गुराक्षत, विष्णुप्रभाकर ने महत्त्व दिया है ।

रहस्यात्मक व दार्शनिक चिन्मों में नाटककारों में भाषा में गूढ़ता रही है, जिसमें शब्दों में लक्षणात्मक अभिव्यक्ति हुई है। मानव जीवन के रहस्य को भ्रमने के चिन्म द्वारा स्पष्ट किया है।-

- ज्यादातर मानव मन भ्रमने की तरह होता है, जो शुरु में कम-कम - उलझ करता, तरंगों से युक्त, फेनों में भरा, कभी छार, कभी ज्धार भाटकता बहकता, चक्कर काटता, गिरावें भरता, अन्तः नदी या नद में परिणत हो, अपनी गति में आप हो झुका अपनी उठाई हुई लहरों में आप हो धापे छे छाकर बाहाकार, आर्तनाद कर उठता है और ब्राहि - ब्राहि करता किसी सागर में अपने का रहा देता है। (अम्ब ०१०६)

हास्यपूर्ण चिन्मों में भी नाटककारों में लक्षणा द्वारा अभिव्यक्ति की है :-

- कही लाका, दरवाजे पर मेरी लाकड़ी दिहाई दे रही है। उसके हाथ में कमल भी है और चीमटा भी। आते छार पहुँचते ही जस्त्र उन दोनों का मेरी छोपड़ी के ऊपर लाडव नु त्य होगा। (अंगूर ०१२३)
- राम दोहाई, अस्मिता अत लडा है कि काव कही भाइया जस कुर लडे। मूरा पंडी के काव कही गदहा तना बडठ मुना किहिन।

(उलट ०२२)

लक्षणा द्वारा अभिव्यक्ति को ज्योतिर प्रसाद, जी०पी०बी०वास्तव, रामकृष्ण बेनीपुरी, गोविन्द वल्लभा पन्त ने प्रायः अपनाया है।

प्रतीक द्वारा चिन्म विधान को कम नाटककारों में महत्व दिया है। प्रसाद के नाटकों में प्रतीकों का चिन्म योजना में काफी महत्वपूर्ण स्थान रहा है। अमृत के चिन्म इनके सभी नाटकों में हैं। बट्टीनाभा भाट्ट तथा

मोहन रावेल के नाटकों में भी बिम्ब योजना में प्रतीक सहायक हुए हैं। मोहन रावेल के 'नहरों के राजवंश' में सूखा सरोवर ..... पश्वहीन कृषा और धूल भरा आकाश के बिम्बों में प्रतीक द्वारा अलका की मनोदशा का वै व्यक्त किया है। आधे अंधरे में, अंधादूटा टी सेट, धूल की जमी पतें, निरर्थक चार्जे, तनावपूर्ण तथा छिन्न-भिन्न होते हुए परिवार का चित्र सामने लाता है। सुरेन्द्र वर्मा ने भी 'सेतुबन्ध' में प्रतीक द्वारा बिम्ब स्थापित किये हैं जैसे तपती दोपहर में किसी चातक की कातर पुकार चातक की प्रेमी का प्रतीक मानकर प्रयोग किया है। आधुनिक नाटककारों में लक्ष्मीनारायण बाल, मुराराक्षस तथा विपिनभुमार अग्रवाल ने अलंकारों को बजाय प्रतीकों द्वारा अभिव्यक्ति को शैली में अधिक संच ली है।

नाटककारों ने बिम्ब विधान को प्रभावशाली बनाने के प्रयोजन से इसमें मुहावरों द्वारा अभिव्यक्ति की है। सामान्य भाषा को कुलना में ये मुहावरात्मक अभिव्यक्ति बिम्ब को स्पष्ट करने में अधिक सहायक हुई है।

- क-क-क-क बहासियाए के न्तिपिट लान डेर के दिदिन।

( जलट0२३)

- उदात्त में भी उन्हे हाथ ताफ किये। फैशन में तो बिल और टोटल के इतने गोले मारे कि अंटाधार कर दिया और सिफारिश में भी छूक ही उकाया। (भारत0भाट0२८)

मुहावरात्मक अभिव्यक्ति को भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, जी०पी० शोवा स्तव ने अपने नाटकों में अधिक महत्व दिया है।

कई बार बिम्ब विधान में नाटककार की कल्पना अनुपयुक्त लगी है - जैसे

- उसकी आँखी बेकूपों जैसी थीं और धूधानी केतुं टंग से नुकीली थी। (तिल0४४)

अंशों का बिम्ब छाीचने में देखूँ जैसी' कहने से अंशों का स्वल्प किता प्रचार का है यह प्रकट नहीं हो पा रहा है ।

'बादलों का हवा में भूलना' नाटककार ने अटपटा बिम्ब प्रस्तुत किया है।-

- जम्हा को देहा कर ऐसा मानुम होता है मानो हवा पर भूलते हुए बादलों की तरह मूढ़ लटकाए जायें बाटिका में सीता बैठी हो ।

( वि०ब० ५० )

बिम्ब प्रयोग की ओर नाटककारों की दृष्टि अलग-अलग रही है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटकों में श्री चन्द्रकली में बिम्बों की अतिव्यक्तता है । इनमें नाटककार ने प्रकृति, जलिय, भाव को व्यक्त करने वाले बिम्बों को अधिक महत्व दिया है । भारत दुर्दशा और अंधोर नगरी में, बिम्बों की परिकल्पना की गई है । अंधोर नगरी में, बाजार के दृश्य को नाटककार ने ऐसा प्रस्तुत किया है जिससे ऐसा प्रतीत होता है मानों व्यक्ति बाजार में छाटा है । इनके नाटकों में अन्तर्गत अभिव्यक्ति में सहायक हुए हैं । भारत दुर्दशा में लक्षणा द्वारा भी अभिव्यक्ति हुई है । अभिधा को भी बिम्बात्मक अभिव्यक्ति के लिए कई स्थानों पर चुना है ।

प्रसाद के नाटकों में बिम्ब अधिक प्रिय हुए हैं । नाटककार ने दृश्य, घटनाओं, भावों सभी को बिम्ब द्वारा प्रकट किया है । इनके बिम्ब अन्य नाटककारों के बिम्बों से अलग व विशिष्ट कोटि के हैं । प्रकृति, जलिय, पार्श्व, मौलिक, व्यक्ति को वर्णित करने वाले बिम्ब इन्होंने प्रयुक्त किये हैं । प्रतीकों तथा अन्तर्गतों द्वारा बिम्बों की अभिव्यक्ति हुई है । प्रसाद के नाटकों की तुलना में इन्दुनाथ भट्ट ने अपने नाटक 'दुर्गाक्षी' में बिम्बों की व्यवस्था कम की है । इनके नाटक में मनोव्यथाओं, परिस्थितियों तथा दृश्य को प्रकट करने के लिए बिम्ब समर्थित हुए हैं । इन्होंने अन्तर्गतों को बिम्ब में प्रधानता से अपनाया है, प्रतीक तथा लक्षणा की उत्पत्ति है । वाक्प्रेम बिम्बों की नाटककार ने प्रधानता रखी है । प्रतापनारायण मिश्र ने बिम्ब योजना में अलग दृष्टि रखी है । इन्होंने बिम्ब को अधिक महत्व नहीं दिया है, ऐसे भी बिम्बों की अभिव्यक्ति में अभिधा को अधिकतर

अधिकतर अपनाया है। इन्होंने मनोव्यथा को व्यक्त करने वाले तथा स्म, दृश्य को प्रकट करने वाले चिह्नों को मुख्यतः रखा है। स्थूल चिह्न योजना अधिकतर की है।

प्रसाद के नाटकों की भाँति उदयशंकर भाट्ट के नाटक विद्रोहिणी जम्हा में प्राकृतिक चिह्न मिलते हैं, जिसमें नदी, आकाश, पवन के चिह्न मुख्य हैं, परन्तु इनके नाटक में प्रसाद के नाटकों से भिन्न उपकरण प्रयुक्त हुए हैं। समदर्शन अन्तर्जगत को प्रदर्शित करने वाले, चरित्र को व्यक्त करने वाले चिह्नों का प्रयोग इन्होंने किया है। चिह्नात्मक अभिव्यक्ति में इन्होंने अलंकारों प्रधानता दी है। रामकृष्ण बेनीपुरी ने भी प्रकृतिक सौन्दर्य के चिह्नों के माध्यम से प्रस्तुत किया है, इनके चिह्न बड़े आकर्षक, विराट तथा चित्रोपम बन पड़े हैं। प्रसाद के नाटकों की भाँति दार्शनिक, रहस्यात्मक चिह्नों में उन्होंने लक्षणा प्रतीक का अभिव्यक्ति में सहारा लिया है। अलंकार अभिव्यक्ति में अधिक सहायक हैं। स्व प्रदर्शन में भी चिह्नों का चुनाव किया है।

जी०पी० गोवा स्वयं ने अपने नाटक में चिह्नों की हास्य के उद्देश्य से रखा है, इन्होंने हास्यपूर्ण घटनाओं, दृश्यों के चित्र खींचे हैं। लक्षणा तथा अलंकारों को चिह्नों के वर्ण में महत्व दिया है।

हनुमच्छा प्रेमी, वृन्दाबन्नाल वर्मा ने भी चिह्न योजना में संचित की है, स्म, घटना, तथा भावों को व्यक्त करने वाले चिह्न मुख्यतः इनकी प्रिय रहे हैं। वाक्छा तथा स्पर्शरक चिह्नों को इन्होंने अपनाया है। अलंकार चिह्नों की अभिव्यक्ति में प्रधान स्म में रहे हैं।

जगदीश चन्द्र माधुर ने भी चिह्नों को अपने नाटकों में काफी महत्व दिया है। इनके नाटक 'पहला राजा' में गोस्मा धरती का चिह्न नाट्यकृति को अद्भुत अर्थ अनुरजित करता है। पहला राजा के विषय में गोविन्द वात्स ने कहा है पहला राजा भावना का नहीं, प्रतीकों, चिह्नों और अन्योक्ति का विचार और विवेक्षण का नाटक मात्र बन कर रह जाता है। 'दशरथ नन्दन' में भी चिह्नों की भरमार है, इसमें प्रकृति, व्यक्तित्व,



राज्य, सौन्दर्य के चित्रों को मुख्यतः रखा है। कोणार्क में इनके अन्य नाटकों की तुलना में चित्र कम हैं। जलंकार, प्रतीक मुख्यतः चित्रात्मक अभिव्यक्ति में आते हैं।

सामाजिक, समस्यामूलक नाटकों में, नाटककारों ने मिलते-जुलते चित्रों का चुनाव किया है। इनमें स्रष्टा प्रदर्शित करने वाले तथा घटनाओं, दृश्यों को सजीव करने वाले चित्र व्यवहृत हुए हैं। इस कोटि के चित्रों को उपेन्द्रनाथ अत्रय, लक्ष्मीनारायण मिश्र, गोविन्दबल्लभ पन्त, विष्णुपुभाकर ने महत्व दिया है। इन नाटककारों ने चित्रात्मक अभिव्यक्ति में जलंकारों का चुनाव अधिक किया है व लक्षणा पर कम। इन नाटककारों ने वाक्य-चित्रों को अधिकतर अपनाया है। मोहन रावेशास्त्री 'अधुरा' नाटक में चित्रों में प्रतीकों को महत्व मिला है।

मोहन रावेशास्त्री के 'आवाह' का एक दिन तथा नहरों के राजवंश' नाटकों में जलंकारों की बजाय प्रतीकों की प्रधानता रही है। इन्होंने प्रेम भाव को प्रकट करने वाले तथा पात्रों की मनोवृत्ति की व्यञ्जना करने वाले चित्रों को प्रयुक्त किया है। इनके नाटकों में दृश्य और वाक्य चित्रों का साधक प्रयोग हुआ है। नाटक चित्रों से बोधिल नहीं होता है।

आधुनिक नाटक तिलचट्टा, मादा केकटस तथा नोटन में नाटककारों ने प्रतीक द्वारा चित्रों को स्थापित किया है। तिलचट्टा नाटक में अधिकतर चित्र तिलचट्टे को लेकर प्रस्तुत किये हैं, तिलचट्टे के माध्यम से व्यक्ति के यौन कृथाओं से ग्रस्त अशिश्ट मन के चित्र प्रस्तुत किये हैं। मादा केकटस में नये तथा पुराने मूल्यों तथा विचारों के संघर्ष से उत्पन्न समस्याओं के चित्र खींचे हैं; नोटन में जिन्दगी की आन्तरिकता को प्रस्तुत किया है।

सुन्दर वर्मा ने मनोव्यथाओं को प्रकट करने वाले चित्रों में रसिकता है। चित्रों में जलंकारों की अधिक महत्व मिला है।



रस गंधर्व की रचना, मणि मधुर ने सामान्य नाटकों से हटकर की है। इसमें उन्होंने कई कोटि के बिम्बों को प्रस्तुत किया है। रूपदर्शन करने वाले, प्रकृति के सौन्दर्य को वर्णित करने वाले तथा हास्य को उत्पन्न करने वाले बिम्ब मुख्य रूप से आये हैं, जिसमें अभिव्यक्ति का माध्यम, लक्षणा तथा अलंकारों को बनाया है।

सर्वेश्वर दयान सक्सेना ने अभिधा द्वारा अपने नाटक में अभिव्यक्ति कराई है। इसमें नाटककार ने दलित वर्ग पर अधिकारी तथा उच्च वर्ग के लोगों द्वारा किये जा रहे अत्याचारों की भक्ती प्रस्तुति है। आधुनिक नाटक अमूमन में सत्यव्रत सिन्हा सामायिक सामाजिक और सरकारी कार्यालयों के जीवन को आक्रान्त करने वाली परिस्थितियों के चित्र खींचे हैं। इसमें युग की विमर्शितियों का चित्रण हुआ है।

आधुनिक नाटकों में अधिकतर जन सामान्य की जिन्दगी का प्रतिबिम्ब प्रस्तुत किया गया है क्योंकि, आधुनिक नाटककार युग बोध से व्याप्त प्रभावित हुआ है।

### प्रतीक

प्रतीक एक प्रकार से प्रतीति चिन्ह है। प्रतीक लाक्षणिक भाषा की वात्मा है। जिस शब्द को इस अभिधा द्वारा नहीं स्पष्ट कर पाते उसके लिए प्रतीक का सहारा लेते हैं। नाटकों में भी नाटककारों को जहाँ अभिधा रूप उपयुक्त नहीं लगा है, वहाँ उन्होंने प्रतीकों का चुनाव किया है।

नाटकों में प्रतीकों का प्रयोग तो काफी हुआ है, परन्तु उनके प्रयोग में विविधता के दर्शन होते हैं।

कई बार नाटककार ने प्रतीक द्वारा अभिव्यक्ति में स्वातंत्र्य लानी चाही है, परन्तु उससे भाषा में गूढ़ता न आ जाय इससे भी बचना चाहता है, वहाँ परम्परागत प्रतीकों का सहारा लिया है, ताकि भाषा सर्वसामान्य को समझ से परे न हो जाये। परम्परागत प्रतीकों में सामान्य प्रतीक प्रयुक्त हुए हैं। इस कोटि के प्रतीकों को बड़ीनाथ भट्ट, जी०पी० श्रीवास्तव, प्रतापनारायण मिश्र, हरिकृष्ण प्रेमी, उपेन्द्रनाथ अशक, वृन्दावनलाल वर्मा, विष्णुप्रभाकर, सुरेन्द्र वर्मा आदि नाटककारों ने अपनाया है। इन नाटककारों ने ऐसे प्रतीकों का प्रयोग किया है, जो सामान्यतः व्यक्ति व्यवहार में लाते रहते हैं। बड़ीनाथ भट्ट के नाटक में कांटा को बाधा का, झाले को बंधन का, फूल को कोमलता का, दीपक को मार्ग दर्शक का तथा चट्टान को अटलता का प्रतीक मान कर प्रयुक्त किया है। जी०पी० श्रीवास्तव ने भी साधारणतः प्रयोग में लाई जाने वाले प्रतीकों को चुना है। - जैसे गदहा को मूर्खता का, घिरई को निर्बल प्रणी तथा शेर को बलवान का प्रतीक मान कर व्यवहृत किया है। प्रतापनारायण मिश्र ने देवी को दिव्यता का, हरी-भरी को नयैवना का प्रतीक मानकर प्रयुक्त किया है। हरिकृष्ण प्रेमी के नाटकों में भी परम्परागत प्रतीक इसी प्रकार के हैं। - जैसे जंजीर, बेडियाँ, पिजरा को बंधन का प्रतीक माना है। हिरनी को चंचलता का, चट्टान को दृढ़ता का, सूर्य को चेतना तथा आशा का प्रतीक माना है। बहुमुख्य वस्तु के प्रतीक रूप में अमृत-फल को प्रयुक्त किया है। लक्ष्मीनारायण मिश्र ने भी इन नाटककारों से मिलती-जुलती प्रतीकों को अपने नाटकों में अपनाया है। उदाहरण - तराजू को न्याय का, गंगा को सचिकता का जंजीर को बंधन का, माला को वैराग्य का प्रतीक माना है। उपेन्द्रनाथ अशक ने भी ध्रुव, घड़ी, कांटा, विष, मशीन आदि शब्दों का परम्परा से प्रयुक्त होने वाला अर्थ दिया है। वृन्दावनलाल वर्मा के नाटक भ्रंसी की रानी में भी दीपक, फौलाद, शेर, त्रियार, कुम्कुम, रोली सामान्य प्रतीक व्यवहृत हुए हैं। विष्णु प्रभाकर के नाटक में भी प्रतीकों के प्रयोग में कोई नवीनता नहीं है, चारदीवारी को बंधन का, महाचंडी, महाभाया, महाकाली आदि को शक्ति का प्रतीक माना है। इसके अतिरिक्त सिन्दूर,

पूत, कालिख आदि शब्द भी प्रतीक स्म में आये हैं। सुरेन्द्र वर्मा के प्रतीक परम्परागत तो हैं, परन्तु अन्य नाटककारों की तुलना में कुछ भिन्नता लिए हुए हैं। इन्होंने श्वेत स्तम्भ, लाल स्तम्भ, पीले स्तम्भ, नीले स्तम्भ को चारों कों ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य तथा शूद्र के प्रतीक स्म में रखा है। अंधकार को अवसाद का, चातक को सच्चे पुण्यी, निर्जन राजपुसाद को श्रान उदास व्यक्तित्व का प्रतीक माना है। कुम्भम् जमीर को मांगलिक वस्तु के प्रतीक स्म में व्यवहृत किया है। रामकृष्ण बेनीपुरी ने कुछ परम्परागत प्रतीकों को चुना है जैसे गंगा को पवित्रता का, कटिों को दुख का, पीले वस्त्र को वैराग्य का प्रतीक मानकर प्रयोग किया है।

रहस्यवादी प्रतीकों को भी नाटकों में महत्व मिला है। ये प्रतीक जयशंकर प्रसाद के नाटकों में अधिक प्रिय दीखते हैं। रामकृष्ण बेनीपुरी तथा उदयशंकर भट्ट ने भी इस कोटि के प्रतीकों को महत्व दिया है। रहस्यवादी प्रतीकों का कथन इन नाटककारों ने प्रयोगों को देखते हुए किया है। रहस्यात्मक स्थलों पर कथन में गंभीरता लाने के लिए इन प्रतीकों को व्यवस्थित किया है। जयशंकर प्रसाद के नाटकों में प्रतिमा का हंसना, धूमकेतु, उल्कापात आदि अपभाकुनों के प्रतीक हैं। रामकृष्ण बेनीपुरी ने कुररी, कौयल, बलबल को प्राणी के प्रतीक स्म में, जानन्द की रसधारा को ईश्वर भक्ति के प्रतीक स्म में महत्व दिया है। भैरव की सांसारिक माया मोह का प्रतीक माना है। संसार के लिए कटक कानन तथा परमतत्त्व के लिए शान्ति की चिह्नित शब्द को प्रतीक स्म में अपनाया है। उदयशंकर भट्ट ने धूमकेतु, बादल, जीवन-मरण गिने-बुने इस कोटि के प्रतीकों को महत्व दिया है। मोहन रावेश ने नहरों के राजहंस में कुछ इस कोटि के प्रतीक आये हैं जैसे घर संसारिकता का तथा वास्तविक घर परमतत्त्व के लिए प्रयुक्त हुआ है।

भावों की अभिव्यञ्जना में भी प्रतीकों का सहारा नाटककारों ने लिया है। मोहन रावेश के नाटकों में प्रतीक भावों की व्यञ्जना हेतु प्रयुक्त हुए हैं। आषाढ का एक दिन में, मेरु की आकृति, दोषक, रेसमी वस्त्र, कुम्भ, वायु, कुशा, उपकार्य, हरिण शोक आदि प्रतीक भावों में

जुड़े हैं। गहरा जेहरा, मेघ, बिजली को बौंधना आदि भी प्रतीक स्म में भावों से संबंधित हैं। सहरों के राजहंस में, सूखा सरोवर, पत्रहीन वृक्ष, धूल भरा आकाश अलका की मनोदशा के प्रतीक हैं। जयकिर प्रसाद ने भी पात्र की आंतरिक अनुभूति को चित्रण के लिए प्रतीकों का सहारा लिया है जैसे पण्य भाव को व्यक्त करने के लिए बर्तन, मरुद कोकिल को प्रतीक स्म में चुना है। उदयकिर भट्ट के विद्रोहिणी अम्बा नाटक में पण्य के प्रसंग में चन्दुमा, मधुलो आदि को प्रतीक स्म में व्यवहृत किया है।

कई नाटककारों ने पात्रों के चरित्र को विशिष्टता को देखते हुए उनको प्रतीक स्म में प्रस्तुत किया है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने भारत दुर्दशा में, पात्रों को प्रतीक स्म में बड़ी सजीव ढंग से रखा है। महाराष्ट्री, बंगाली, पेडितर, भारत, भारत भाग्य, निर्मज्जता, आशा, मदिरा आदि सभी प्रतीक वादी पात्र हैं। बालक्य, आशा, निर्मज्जता, मदिरा आदि प्रवृत्तियों के प्रतीक हैं। भारत दुर्दश को कुरता का, भारत को भारत वासी का तथा भारत भाग्य को एक महान आत्मा का प्रतीक बनाया है। नीलदेवी नाटक में अब्दुल्लाह को अधिकारी वर्ग के स्म में प्रस्तुत किया है, जो अनुचित कार्यों के द्वारा अपने अधिकार फुट कर रहा है। चपरगट्ट, पीकदान जनी पात्रों को यवनों की कायरता का, सुदिव, लोमदेव को सक्रियवर्ग के प्रतीक स्म में रखा है। जयकिर प्रसाद ने भी पात्रों की प्रवृत्तियों को देखते हुए उनको प्रतीक स्म दिया है। सुखस्वामिनी नाटक में कुबड़ा, बौना, बिजला पात्र कायरता तथा पीसवहीनता के प्रतीक हैं। गुणी दासी स्वयंसेवा वातावरण के प्रतीक है। भैरव्या, तर्प, भठ आदि धार्मिक प्राणियों के प्रतीक कृत्रिम पात्र हैं। जगदीशचन्द्र माथुर के नाटक 'पहला राजा' में भी पात्र प्रतीक स्म में आए हैं। इसमें स्वतंत्रता के बाद के शासन को देखते हुए प्रतीकात्मक प्रयोग किया है। इसमें सुविधाभोगी तथा उपेक्षित वर्ग को प्रतीकात्मक स्म में रखा है। इसीने कवच को प्रजा का प्रतीक बनाया है, उर्वी को पृथ्वी का, सूत तथा मागध को चावलूनों का प्रतीक प्रस्तुत किया है। दस्यु विदेशी आक्रमणकारियों के और मुनि वर्ग सुविधाभोगी वर्ग के प्रतीक

हैं। मोहन राकेश ने भी पात्रों की प्रवृत्तियों को देखते हुए उनकी प्रतीक स्म दिया है। मालिका को प्रेयसी, प्रेरणा और आशा का प्रतीक, कालीदास भूजशालीन शक्तियों का और किलोम को दुः-आकुम्भ शक्तियों को प्रतीक बनाया है। लहरों के राजवंश में गौतम बुद्ध वैराग्य के प्रतीक हैं। नंद निवृत्ति और वैराग्य से प्रभावित मनुष्य है। सुन्दरी प्रवृत्ति व भोग की प्रतीक है। श्यामांग को नन्द के अन्तर्मन का प्रतीक माना है। मृग को भी नन्द का प्रतीक माना है। मादा देवदत्त में लक्ष्मी नारायण लाल ने नये और पुराने मूल्यों का संघर्ष प्रस्तुत किया है। इनके नाटक के पात्र अरविंद और जानन्दा नए मूल्यों के तथा दददा पुराने सट्टवादी विचारों तथा म्यादाओं के प्रतीक हैं। सर्वेवर दयान सक्सेना का 'बकरी' नाटक दलित अधिकारी वर्ग के संघर्ष का नाटक है। इसमें गृामीण पात्र, दलित वर्ग के या शोषित वर्ग के प्रतीक हैं और सिपाही दुर्जन सिंह, सत्यवीर, कर्मवीर आदि अधिकारी वर्ग के प्रतीक हैं जो स्वार्थका भूटे आरोपों द्वारा अपना उन्मुलीधा करते हैं। युग युग क्रान्ति में, विष्णु प्रभाकर ने पात्रों को उनके युग का प्रतीक बनाया है जैसे - कल्याणसिंह रामकली सट्टवादी प्रवृत्ति के प्रतीक हैं। कलाकृती, शारदा, किष्क, प्यारेलाल आधुनिकता के प्रतीक हैं। जेट, सुरेखा, अनिरुद्ध, रिता आधुनिक विचारों वाले हैं जो आधुनिकता में रहकर अपनी मायादा को भूल गये हैं। तथा सट्टवादी के कट्टर विरोधी हैं। रस गंधर्व और अमृतपुत्र में, मणि मधुकर व सत्यव्रत सिन्हा ने पात्रों को आधुनिक उल्लभपूर्ण तथा सट्टियों के प्रति विद्रोह करने वाले व्यक्तित्व के प्रतीक स्म में प्रस्तुत किया है।

आधुनिक नाटककारों ने अपने नाटकों में न्यायन लाने के लिए प्रतीकों को न्याय दिया है। मोहन राकेश के नाटकों में प्रतीकों के नवीन स्म काफी मिले हैं। लहरों के राजवंश में, दर्पण अहंकार का केश काम भावना का तथा स्वप्न कल्पना के प्रतीक हैं। भूला मन की चंचलता को, जंगल वैराग्य को और हवा गौतम के प्रभावों की प्रतीक बनकर आये हैं।

जाये वधूरे में भी प्रतीकों का नया सम प्रयुक्त हुआ है। जैसे फाड़नों को महेन्द्रनाथ के जतोंत का प्रतीक, फाड़नों पर से उठने वाली धूल को उसके व्यक्तित्व के प्रभाव का प्रतीक प्रदर्शित किया है। मैग्जोन की तस्वीरें धोधी कल्पनाओं का प्रतीक हैं। बैची - चिन्तन का प्रतीक है जिसकी चक्क-चक्क में, स्व-चित्त में धोधी कल्पनाएं समाप्त हो जाती हैं। पनीर का ठिन्ना एक रहस्य का प्रतीक है। आधुनिक प्रतीकात्मक नाटकों में प्रतीक योजना का नवीन सम सामने आया है। जो आधुनिक युग के सम को देखकर प्रयुक्त किया है। विपिन कुमार अग्रवाल के लोटन नाटक में डाकघर स्थिरता जड़ता का प्रतीक है और उसमें कार्य करने वाले कर्मचारी निराशा तथा जड़ता के प्रतीक हैं। डाकगाड़ी गति और जीवन परिवर्तन का प्रतीक है। पटरी नियम का प्रतीक है। तिलचट्टा नाटक में मुद्राराक्षस में मानव जीवन की यथार्थता को व्योक्ति किया है। तिलचट्टा को मानव मन की दुष्टवृत्तियों और दुर्वासनाओं का प्रतीक माना है जो आधुनिक युग के सडन शीतलन वाले अनुसूत वातावरण को पाकर फुट हुआ है। मादा कैबटन में आधुनिक युगों के अनुसार विवाह को बन्नों के घरोद का सम माना है।

कई बार नाटकों में अनावश्यक प्रतीकों का मोह नाटक को दुस्वता की कोटि में ले जाता है। प्रतीकों की अधिकता के कारण नाटक अनसामान्य की समझ से बाहर का भी हो सकता है। विपिन कुमार अग्रवाल का नाटक लोटन तथा मुद्राराक्षस का तिलचट्टा नाटक इसी कोटि के हैं।

इस प्रकार यह स्पष्ट होता है कि, नाटकों में प्रतीक का स्वस्म निरंतर बढ़ता गया है। आधुनिक नाटकों में तो चौकादेमैदानी प्रतीकात्मकता के दर्शन हुए हैं। इस प्रतीकात्मकता से नाटक सर्वसामान्य की समझ से बाहर भी हो सकते हैं।

**ਯਾਤਰੀ ਅਧਿਆਇ**

**ਰਸ**



हिन्दी नाटक का प्राबुध्वसि संस्कृत नाट्य साहित्य से हुआ है। संस्कृत नाटकों में तो जो काव्य का प्राण माना गया है, परन्तु हिन्दी नाटकों में उस की कुठला में नाटक के उद्देश्य मात्र पर अधिक बल दिया गया है। इसी कारण हिन्दी नाट्य साहित्य में रसोत्पत्ति के लिए लिये गये नाटकों का अभाव मिलता है, किन्तु यह भी नहीं कहा जा सकता है कि, हिन्दी नाटकों में रसों की दृष्टि नहीं हुई। प्राचीन नाट्याचार्यों के अनुसार रस नाटक का प्रधान तत्त्व है क्योंकि उन्होंने कर्त्तव्यकामन्य की प्राप्ति ही नाट्य रसा का उद्देश्य माना था। अतः प्राचीन कृतियाँ में रसों का अधिक महत्व दृष्टिगोचर होता है। वायुकि नाटकों का मुख्य उद्देश्य भाव प्रकटीकरण यथार्थ चित्रण, अभाव सुधार आदि है। इसमें नाटककार अपनी अभिव्यक्ति तो करे है परन्तु अभिव्यक्ति इस उद्देश्य से नहीं की है कि, दर्शक को उसकी अनुमति हो। दर्शक को जब तक भाव की अनुमति नहीं होती तब तक रस प्राप्ति हो नहीं सकती। इस प्रकार वायुकि नाटकों में रस के बल नहीं होते हैं।

मुख्य तब है काव्य शास्त्र में नौ रसों का उल्लेख मिलता है, परन्तु एक नया रस वास्तव्य ही भी काव्य साहित्यों में गिनाया है। इस प्रकार साहित्य में दस रसों को माना गया है। रस के अन्वय स्थायीभाव, काव्य, वाचस्पय, उदीका, अनुभाव तथा संचारीभाव होते हैं। नाटकों की रसोत्पत्ति करने पर रस के अन्य अन्वय तो बने ही गये रहते हैं, परन्तु काव्य में परिवर्तन जा जाता है। नाटक की पट्टी में काव्य नाटक का ही पात्र रहता है, परन्तु नाटक के अभिनय की दृष्टि पर काव्य दर्शक ही जाता है क्योंकि दृश्य देखकर उसके कान में भी वही भाव उत्पन्न होने लगती है या उसकी वही अनुमति होने लगती है।

हिन्दी नाटकों में रसों के प्रयोग में विविधता मिलती है। कुछ नाटक-कारों ने रसों में का दृष्टि में रस जोड़ना की है। इन नाटककारों ने जिस दृश्य अन्वय का कान की प्रवीण व दर्शकों के मन की गहराइयों में उतरासा जाता है, उनमें



रस के छी कवियों की दृष्टि में रहकर रस योजना की है। भारतीय शरिरवन्दन के नाटक की चन्द्रावली में विद्योप पदा की भाषिकता कवि प्रगट हुई रही है। विद्योप श्रृंगार का एक उदाहरण प्रस्तुत है -

- ( कहीं है जाँघु गिरती हैं ) प्यारे। लोड के कहां चले नये ?  
नाथ। जहाँ बहुत प्यासी है उनकी हम-भुसा कब फिटा लौगे ?  
प्यारे। बेनी की छट कब गई है उन्हें कब पुलका लौगे ? ( रोती है )  
नाथ, हम जाँघुओं की पुन्धारे बिना और कोई पौल्लेवाछा भी नहीं है। हा। यह मत तो स्नाय की भी नहीं होती।  
( जीवन्दा ० २६ )

उपर्युक्त काल में चन्द्रावली तथा कृष्ण के परस्पर प्रेमाव के कारण उत्पन्न रति स्नायी भाव है। चन्द्रावली काव्य तथा जीवन्दा काव्य है। वहाँ से उदीपन है तथा अनुवर्ण करना स्मरण करना, चिन्तित होना आदि अनुभाव है। स्नायी भाव की पुष्ट करनेवाले तथ्याभासों में उग्रता, स्मृति, चिन्ता, अभिजाता, प्रजाप आदि है। इसमें रस के छी सत्वप्रयुक्त हुए हैं बिना एकल रस निष्पत्ति हो रही है। किरीटिणी कम्पा में श्रृंगार रस का बड़ी कुशलता से परिवर्तन हुआ है। इसमें भी दृश्य में रस-योजना मिलती है।

- कम्पा : ( बीच बीच में उठते ठहर ) उफ़ कौनी दृश्य है फूटी चढ़ती है। पलके आनन्द की छी बन गई हैं। जहाँ तो मानी जान साकर उफ़ हो उठी है। दृश्य स्मृति है किनारे होकर जहाँ में बटक रहा है। नीरव निरीय में निराश्रित के उफ़े कपों है नीर जाँघु स्वर्ण करने पर उठार हो रहे हैं। फिटा स्वर्ण की तयारी का रहे हैं। यदि वे न जाए, न जा ली ; जो ध्यान जाते हो दृश्य पूर-पूर हो जाता है।  
( वि० ० ४६ )

+ + + +

इसमें स्नायी भाव प्रेम है तथा काव्य कम्पा, जाहम्बन काव्य है। भाव की उदीपन करनेवाले तथ्यों में स्वर्ण की तयारी तथा काव्य की प्रतीक्षा है। चिन्ता करना

प्रतीक्षा करना, व्याकुल होना, उठाते होना, शिथिलता, वाकाश की ओर देखना इत्यादि अनुभाविक क्रियाएँ हैं। तंबारी भावों में आवेग, रोमांच, विन्मता, मोह, विलंब, वैम्य प्रयुक्त हुए हैं।

युद्ध के दृश्यों का विपत्ती से युक्त कलौवाले दृश्यों में बीर रस जाया है। पात्र के शौर्य प्रदर्शन के लिए व युद्ध के दृश्य को स्वाभाविक बनाने के लिए रस बाँधना दृश्य में भी की है।

- युद्ध : युद्ध भर कि तुमने जीत ली उसी वैरिणी के काल में तड़पती मछलियों की भाँति आक्रांतादियों को काया। समझीन तड़ित की भाँति उन काले बादलों की बीर का टूट पड़े। देखते ही देखते बीरियों को तुमने पराजयी किया। ----  
कबल, कबल की यह प्रत्यक्षा मचल रही है, जीर तुम्हारे में है बाण निकलने की जाकुल है। ---- मैं युद्ध करी। ( पञ्चा ७५९ )

यस काल में स्वाधीभाव उत्साह है आत्म युद्ध तथा आत्मन्यन युद्ध है। उदीप्त करने वाले तत्वों में युद्ध का पराक्रम है। अनुभाव में रोमांचित होना, हावी होना, शौर्य व्यक्त करनेवाली घटनाएँ बताना, घेतावनी देना आदि क्रियाएँ हैं। गर्व, रोमांच, आवेग, उग्रता आदि स्वाधीभाव के साथ तंबारीभाव प्रयुक्त हुए हैं।

- किम्व - राक्षसाता ज्वाहरवार काठ मेरवी की भाँति दीनों जालों में लुब्धक लिये युद्ध पैना की पैत की ताँद काट रही है। उनका शूर्य शरीर लोह है लक्ष्य ही गया। ( रसा ७६६ )

इसमें स्वाधीभाव उत्साह है। आत्म ज्वाहरवार है तथा आत्मन्यन युद्ध पैना, युद्ध पैना का आक्रमण उदीप्त के रूप में है। युद्ध पैना की काटना, लुब्धक पकाना अनुभाव है। आवेग, आवेग तंबारी भाव प्रयुक्त हुए हैं।

- निरक्षय ही ऐसा होना। (म्यान है लुब्धक विकलकर) काठ के इस बिजली के समान कमलैवाले अस्त्र की लक्ष्य लाकर

कहता हूँ कि कभी कृणों की भावना की सीमा है निर्धारित  
 किए बिना अब यह अति ध्यान में लेने नहीं दिया जाना ।

(उपपं० ५)

स्थायी भाव उत्साह है, उत्साह का भाव विष्णुधर्म के रूप में उत्पन्न हुआ है  
 अब: यह भाव है, कृणों का उत्पन्न है तथा भाव की उद्दीप्त करने का कारण कृणों  
 का वास्तविक है । उत्साह में भाव की प्रियायें जो विचार की उत्पन्न ताना, जोर  
 में ध्यान है सत्कार निकालना, भावकी देना उत्पन्न कादि अनुभाव है । भाविक,  
 भाविक, उत्पन्न, रोमांच कादि उत्पन्न भाव है ।

“नीलमेवी” में भी भाविकों की भावना में कुछ कृणों पर कृणों की भावना  
 करने के लिए उस दुष्ट में ही रह जायना की है ।

- ती० राज० - साधारण । विचारित, ऐसा ही होगा । भाविक  
 उत्पन्न भाव ही भाव भाविकों का उत्पन्न उत्पन्न है उत्पन्न यह  
 प्रतिका दुष्ट कृणों के रूप में उत्पन्न रहेगी । विचार के उस  
 भाविकों में ही ही इन भाविकों के उत्पन्न में न प्रवृत्त ही ।

( नील ० २४ )

उत्पन्न स्थायी भाव उत्साह है साधारण भाव है तथा कृणों का उत्पन्न है  
 भाव में है । उत्साह की उत्पन्न करनेवाले कृणों में कृणों के उत्पन्न कार्य, उत्पन्न  
 की कृणों का भाव है । उत्पन्न की उत्पन्न करना, जो विचार की प्रतिका करना,  
 कृणों में उत्साह बढ़ाना कादि अनुभाव है । भाव, उत्पन्न, भाविक, उत्पन्न उत्पन्न भाव है।

रौद्र रस भाविकों की भावना में प्रवृत्त हुआ है । भाविक के भाव की उत्पन्न  
 करने के लिए उस रस की भावना की है । रौद्र रस का स्थायीभाव भाविक रस है ।  
 भाविकों में भाविक के भाव की उत्पन्न भाव में प्रवृत्त करने के लिए कृणों-कृणों का भाविक  
 तथा कृणों में रस की उत्पन्न दिया है ताकि कृणों-कृणों में भाविक भाविक  
 भाविक । रौद्र रस के उत्पन्न प्रवृत्त है कृणों कृणों-कृणों में रस भाविक की  
 रही है ।

- कल्याणार्थिक : उत्पन्न प्रतिका के कृणों, में उत्पन्न भाविक हूँ ।

कृणों के उत्पन्न भावों में नहीं भावना करते । ( भाविक कृणों की भाविक )

प्यारे के गालों पर लाने माना चुक कर देता है । मास्ता  
रखा है ) के जीव प्रकृति कर और कर, और कर । मैं कहता हूँ  
तुम्हें कि प्रकृति क्या होती है ।

( सुनी० २७ )

उपनिषद् अंत में कल्याणार्थ का अर्थ तथा प्यारे छान्द आत्मन है । प्यारे छान्द  
का अर्थ पान्द है विवाह करने का प्रस्ताव क्रीव को उदीप्त करने का कार्य कर  
रहा है । क्रीव को अविष्ठा में माना, मत्स्यना करना, अपकव्य बीटना, शब्द  
विशेष कर और देते हुए आवृत्ति करना अनुपाद है । आवेश, उग्रता, रोमांच, कामधर्म  
आदि संघारी भाव है ।

क्रीव में एक अन्य प्रजा में रा परिपाक दृष्टव्य है -

- राधा - हाँ- हाँ, मैं न होने दूँगी । मार है पूरी हत्यारे । मयप ।  
तेरी एक पिपाता आत्मा ही वाय । परन्तु महादेवी काह । यदि  
ऐसा हुआ तो काम दूँगी - दृष्टि में जीव प्रलय होना । मेरी है  
पानी के बड़े तान बरौनी । ईश्वर के स्थान पर पिपाचों का राज्य  
होना । तब स्मरण रस में पिपाचिनी ही जाऊँगी और प्रलय की  
काठी जाधी बनकर कुचक्रियों के बीच की काठी रास अभी तरीर  
में छपेटना तापकव्य दृष्ट्य करी । नाम का, एही में तेरा पडा है ।

(सूनी० ६५)

आत्मन कर्मान के लुपित क्रिया-कलाप आत्म राधा के दृश्य में क्रीव के उदीप्त  
बनकर जाये हैं । क्रीव में आत्मन को बैठावनी देना, अपकव्य करना, मत्स्यना करना,  
कटुनामण देना, क्रीव में आत्मन को दुमार्ग पर छाने की छाना देना आदि  
अनुपाद है । उग्रता, आवेश, कामधर्म आदि संघारी भाव है ।

द्रव्य, केव्य ज्यो प्रिय के नाह तथा अनिष्ट की जाहला किन स्थलों पर दुर्ध है, वहाँ  
करुण रा का आविर्भाव हुआ है । कुछ नाटककारों ने हृ दृश्य को भाविक बनाने के  
लिए उसमें रा परिपाक भी किया है । काल्पनिक दृश्यों में रा गोचरना किन  
प्रकार दुर्ध है प्रस्तुत है ।

- बन्धपाडी - ( लल्ला उछो बेहरी पर बिनाय का जाता है, जाती पर जाती है, गला मरा जाता है ) मगवान , मत कल्लाहर । आपसे हिमा क्या है ? दिन-रात छार डोरी-डोरी तंग का चुकी । जब तक बनी रहती हूँ उछो बीक से बंरा हूँ टूटना, कम फुलता रहता है । एक तो बर्द के पारे नींद नहीं आती, यदि कदाचित्त बार्द, तो की का बीक सीने पर होता है । बाँध चुटने लगती है, कठेवा कटने लगता है - बिछाना बाधती है, आवाज़ नहीं निकलती, बिम्बी बंद जाती है । व्याकुलता की पराकाष्ठा में जब नींद टूटती है तो बिछावन तकिया एक तर बतर पाली हूँ । मगवान , मगवान मोक बनाहर - ( अपनी डोरी में मुँह ठककर हिचकियाँ होती हैं )  
( बन्ध० ११२ )

अज्ञान-तन्त्रात्मक की मृत्यु शीक की उद्दीप्त करती है । मृत्यु के उपरान्त होने वाले कष्ट उद्दीप्त है । शीक है व्याकुल शीकर मगवान है वहायता केना, निराश होना, बिछाप करना , बेवनी होना, नींद न आना, जलसीय बला हो जाना, हिचकियाँ केना , गला मरा जाना , जाती पर जाना यदि अनुपातिका क्रियायें हैं । शीक की व्याकुलता बिनाय, बाधन, मोह , दैन्य, निर्वैन्द आदि संवारी पावी द्वारा व्यक्त हो रही है ।

माटकों में मनोरंजन की दृष्टि है बीच-बीच में शास्त्र, रस की स्मरण दिया है । किसी दृश्य की शास्त्रपूर्ण बनाकर प्रस्तुत करना भी शास्त्र रस की दृष्टि कर रहा है । भावोन्मु की ने भी कहीं-कहीं शास्त्र के दृश्यों में रस योजना की है -

- पीटा भाई बना-बनाकर मूढ़ किया । एक तो हूँ मुँह ही यह एक पीछेवा के ताऊ, उस पर चुटकी बनी, सुखामय दुर्ब, डर दिताया गया, बराबरी का कमड़ा उठा, बाँध-बाँध मिनी दुर्ब, कर्माता कठ कराई , वह हाथी के डार केन हो.गर । मन की केना ऐसी पावी कि कर्मा में भी न बनी, एमुड के पार ही तरण मिठी ।  
( मातलभा० २८ )

पावों के हाथ व्यंग्यपूर्ण कर्ण हाथ उत्पन्न कर रहा है । लुब्धक जात्र है । तथा विदेशी पात्र आक्रमण है । व्यंग्योक्तियों की बीजना , छीन बनाना, तरह-तरी की उपहार देना आदि अनुभाव है । हर्ष, चपलता, जात्र, शंखारीभाव है । मयपूर्ण दृश्यों , वस्तु वाचा स्तु के किञ्चित् आदि है दृश्य में मय का संसार पिन स्पर्शों पर हुआ है, जहाँ मयान्त तत् की दृष्टि हुई है । मृगस्तु है मयानुर हीना रसा की कामना काना की रस की प्रकट कर रहा है जैसे

- उत्तराय - ( मयानी होकर उठी देखता हुआ ) जीव मयानी  
पुष्पाञ्जलि मृगस्तु । आकाश का उर्वरुत पर्यटन । मयान् ठीक का  
अभिज्ञाप । जीव । आचार्य की बुद्धि । है जो आदेश देने , जहाँ  
में कला । हा अंगुलि की आँत होनी बाहिर । (पुव० ४४)

इसमें उत्तराय जात्र है तथा मृगस्तु आक्रमण है । मृगस्तु का मयान्त तत् मय की उद्दीप्त कर रहा है । मयानी होकर मृगस्तु की देखा मय की दूर करने की चेष्टा करना, मय है जात्र में मयान्त उर्ध्वों की बीजना आदि क्रियायें अनुभाव है । शंखारी भाव में छीन, चिन्ता, जात्र, चिन्ता, दैन्य आदि शंखारीभाव है । मृगस्तु या आचार्य वस्तु या मयान् जहाँ बटित हुई है, उच्च दृश्य में अनुगत रस की महत्त्व दिया है ।

- रीव - ( दुरभीन है देखकर ) जीव ! भिक्षा तो चला रही है ।  
है मयानी कहीं में, मयान् मयानी जा सकती है । कुछ रसद बाँट  
रही है । कुछ टूटी हुई बीजारी और जहाँ के मृगस्तु की मयान्त  
में मयद है रही है । इतनी तल्लीन है, इतनी तेजी है किन्तु-  
स्तानिकों की काम करते जात्र देता !!! अत्यन्त होता है ।  
देखो स्तुष्ट । ( कां० ०२१ )

इसमें विस्मयपूर्ण दृश्य की देखकर जात्र रीव के दृश्य में आश्चर्य उत्पन्न हो रहा है । स्तानिक हीना, विस्मयपूर्ण उर्ध्वों का प्रयोग करना, विस्मय में जात्रों की तीव्र तीव्रकर बीजना आदि अनुभाव है । जात्र, तीव्रक शंखारी भाव है । दृश्यों तथा



क्यों में उस यौवना मुख्यतः शारीरिक नाटकों तथा मध्यकाल के नाटकों में हुई है ।  
 इस जोड़ि की उस यौवना मारतेन्दु हरिश्चन्द्र कर्तार प्रताप, कड़ीनाथ मट्ट,  
 हरिद्वारा प्रेमी, उदयशंकर मट्ट, रामचन्द्र वैनीपुरी, बुदावन ठाकुर कार्, कनवीर  
 चन्द्र माथुर तथा उदयचन्द्रनाथ बरकत (जय पराक्रम में ) के नाटकों में हुई है ।

कुछ नाटककारों ने दुर्लभ रूप में यौवना नहीं की है । उनके नाटकों में  
 पूरे नाटक के आधार पर उस का निश्चय किया जा सकता है, क्योंकि अनुभव तथा  
 संवारीभाव पूरे नाटक में बिछरे हुए हैं जितनी एक स्थान पर अन्य नहीं कुछ ही  
 हैं । इस प्रकार की उस यौवना प्रताप नारायण मिश्र के 'मास्त दुर्लभ' मोहन  
 राय के 'आनाद का एक दिन' तथा 'उहरी के राखी' में हुई है ।

कुछ अन्य नाटक विभिन्न शास्त्रीय दृष्टि से उस परिपाक तो नहीं हुआ है । केवल  
 भाव जाये हैं परन्तु पूरे नाटक के आधार पर उस का पुट मिलता है विभिन्न उदयचन्द्रनाथ  
 बरकत के नाटक 'कनवीर' तथा 'रानी की माला' अपनी नारायण मिश्र के 'पिन्धूर  
 की छोटी तथा मुक्ति' का रहस्य तथा गोविन्द बल्लभ पन्ना की कृति 'कौर की पेटो  
 और मोहन राय के 'जाये कुरे' नाटक है ।

'कनवीर' में पर की स्वाभिनी कनवी के मन में उत्तरीणपूर्ण किस्ती  
 तथा पर की समस्याओं है स्वाधी भाव जीव उत्पन्न होता है । जीव का आत्मिक  
 वा के सदस्य हैं । उस भाव की अभिव्यक्ति वह कुंभाठाकर, लपटकर, कलकर,  
 मल्लिका करी जाये है व्यक्त करती है । जीव के भाव के साथ जाये, उग्रता, विरह,  
 विन्ता समय-समय पर जाये हैं । इन सब उस के उदयों की व्यक्तित्व रूप में नहीं  
 रता गया है तथा स्वाधी भाव का उग्र रूप न होने के कारण उस परिपाक नहीं  
 हो पाया ।

'जाये कुरे' में पूरे नाटक के आधार पर यह निश्चय होता है कि इसी  
 स्त्री पात्र में जीव का स्वाधीभाव पर की समस्याओं, उदयों तथा मानसिक  
 तनावों के कारण उदीप्त होता है । वा के सदस्यों के प्रति उसके अंतर में स्वाधीभाव  
 उत्पन्न होता है । जीव में स्त्री आत्मिकों की मल्लिका करती है उग्रत स्वयं  
 में बोलती है उनकी कटु मान्यता देती है अन्तिम में हो जाती है यह उदयी अनुभाविक

प्रियायें हैं। उग्रता लावेन, जिसमें तंबारी पांच स्थायी भाव के साथ आते हैं। इस नाटक में अन्य रस के तत्त्व तो अधिक उभरे हैं परन्तु स्थायीभाव श्रौच का भाव फाँटाष्ट तथा फुँकछाष्ट रूप में लाया है जिससे रस, रस न उभरकर भाव प्रगीत हुआ है। नाटकों में व्यावस्तु को देखी दूर भी रस योजना की गयी है।

ऐतिहासिक राष्ट्रीय, पौराणिक तथा सांस्कृतिक नाटकों में वीर तथा शृंगार रस को मुख्यतः रखा है। इन नाटकों की कथा राजवंशों की है, जिसमें मुख्य रूप से दो प्रवृत्तियाँ मिलती हैं। एक युद्ध करने की प्रवृत्ति दूसरी विद्याभिलाष की प्रवृत्ति। युद्ध के प्रसंगों में उत्साह प्रदर्शित करने के लिए वीर रस तथा विद्याभिलाष के प्रदर्शन में शृंगार रस को रखा है। इस प्रकार की रस योजना भारतेंदु हरिश्चन्द्र के 'नीलदेवी' नाटक में हुई है, जिसमें वीर रस प्रधान है। जयदेव प्रसाद के 'धुवस्वामिनी', स्कंदगुप्त तथा चन्द्रगुप्त नाटकों में वीर तथा शृंगार रस को प्रमुख रूप से रखा है। कर्णाटक में वीर रस प्रधान तथा शृंगार रस गौण रूप में लाया है। बह्मिनाथ पट्ट ने भी 'दुर्गावती' में वीर रस को अधिक महत्त्व दिया है। उपेन्द्रनाथ त्रिपाठी के 'जय पातक्य' में भी शृंगार और वीर रस को प्रधान रूप में प्रयुक्त किया है। 'तन्वपाठी' नाटक में भी शृंगार रस प्रमुख रखा है। जयदेव पट्ट की 'विश्वविजयी बम्हा' कृति में तत्काशीन प्रवृत्तियों की दृष्टि में रसी दूर वीर तथा शृंगार रस प्रमुख बनाकर लाया गया है। 'काशी की रानी' में कृदाकत छात्र कर्मा ने कथा को देखी दूर वीर रस को प्रधान रखा है। जगदीश चन्द्र नाथुर ने भी अपनी कृतियों 'जीजाब' पल्लव राजा तथा महाराज नन्दन में शृंगार रस को नियोजित किया है। 'पल्लव राजा' तथा 'पल्लव नन्दन' में वीर रस को भी महत्त्व दिया है।

इन ऐतिहासिक राष्ट्रीय पौराणिक तथा सांस्कृतिक नाटकों में अन्य रसों में रोड, करुण, हास्य आये हैं। द्रुपद नाटकों तथा जलनीय पटनाओं के विरोध को रोड रस द्वारा प्रकट किया है। कष्टकारी स्थितियों तथा अनिष्ट में भावों को करुण रस द्वारा प्रकट किया है। नाटकों में मनोरंजक की दृष्टि से हास्य रस को नियोजित किया है। ज्ञान, गानक तथा वात्सल्य रस की रूप में व्यक्त मिलती है। वीररस रस तो केवल 'स्कंदगुप्त' में कायालिक प्रकरण में मिलता है।



साप्ताहिक समस्यामूलक तथा वैयक्तिक नाटकों में उस परिष्कार बहुत कम मिलता है क्योंकि इनमें नाटककार की दृष्टि कास्यापूर्ण स्थितियों के प्रकटीकरण में रही है। क्रोध में फुंकड़ाहट, कात्लाहट तथा अतीव दारा अभिव्यक्ति अधिक मिली है। इन नाटकों में इस प्रकार रॉड के स्थायीभाव ज्ञोय का रूप तो मिलता है, परन्तु उग्ररूप रूप जैसा रणों में परिणतित हुआ है वैसा नहीं है। कष्टकारी तथा अनिष्टकारी घटनाएँ भी इन नाटकों में घटित हुई हैं जिनमें कठुण भाव द्वारा अभिव्यक्ति हुई है। इन नाटकों में रॉड तथा कठुण रूप का शास्त्रीय दृष्टि से निरूपण नहीं हुआ, जिससे रणना में उस की फलक पिछाई है। इन नाटकों में अगस्तार फुंकड़ाहट ज्ञोय आदि भाव की अनुप्राप्ति करते हुए दर्शक उक्ता न जाये इसलिए इनमें हास्य रूप की महत्त्व दिया है। अन्य रणों की तुलना में हास्य रूप का प्रभावपूर्ण प्रदर्शन किया है। हास्य रूप की वरक के नाटक 'स्वर्ग की फलक तथा खोदी दीदी' में मुख्यतः अपनाया है। कठुण तथा ज्ञोय के भाव वरक के नाटक 'खोदी दीदी तथा स्वर्ग की फलक' उसी नारायण मिश्र के 'मुक्ति का रहस्य तथा सिन्दूर की खोली', गोविन्द बल्लभ पन्त के 'कूर की बेटा' तथा मोहन राकेश के 'जाये खूब' नाटक में जाये हैं। सिन्दूर की खोली तथा मुक्ति का रहस्य में प्रेम, मुक्ति का रहस्य तथा खोदी दीदी में वास्तव्य के भाव मिली हैं, परन्तु वास्तव्य तथा श्रृंगार रूप की योजना शास्त्रीय दृष्टि से नहीं हुई है।

'बाबाद का एक दिन' तथा 'छहों के राजेश' में कथा की दृष्टि में रली हुए श्रृंगार रूप की प्रमुख रत्ता है। साथ में कठुण रूप आया है। छहों के राजेश में विस्मयपूर्ण दृश्यों तथा ज्ञोय के प्रदर्शनों में विस्मय तथा ज्ञोय के भाव की फलक मिलती है।

कुछ आधुनिक नाटकों में उस परिष्कार हुआ ही नहीं है। ये नाटक प्रतीकवादी तथा यणार्थवादी नाटक हैं। इनमें नाटककार की दृष्टि यणार्थ चित्रण की ओर रही है उस की ओर नहीं। वास्तव्य प्रभाव के कारण भी इनमें उस योजना नहीं रही है। भाव तो इन नाटकों में आ गये हैं, परन्तु उस परिष्कार नहीं हो हुआ। इस बीट के नाटकों में सर्वेश्वर दयाल तन्वीना का 'कली', मुद्राराक्षस का तिलकदा, विपिन कुमार अग्रवाल का 'ढोटेन' सुरेन्द्र वर्मा के नाटक

‘तुलसीदास’ तथा नाटक उद्योगिक विप्लवक है ।’ इस मंच पर तथा अनुसूचित एकाई  
नाटकों की कीर्ति के हैं जिसमें नाटक की विशेषताओं की प्रधान रूप में रखा है,  
तब: इन नाटकों में नाटक के प्राण रस को महत्व नहीं दिया है । नाटक अनुसूचित  
है किन्तु परी न हट जाय इसलिए इन नाटकों में पात्रों की स्थान दिया है ।

अब नाटकों में नाटककारों ने रस को महत्व दिया है, परन्तु  
उनके नाटकों में उनका समस्त ध्यान नहीं ही पाया है जैसे प्रताप नारायण मिश्र  
के ‘भारत दुर्दशा’ नाटक में कुमार रस को नाटककार ने रखा है लेकिन शास्त्रीय  
दृष्टि से रस परिष्कार नहीं ही पा रहा है । युगी युगी क्रान्ति में भी कुमार रस  
की हटा मिलती है, परन्तु वहाँ भी नाटककार तकलता पूर्वक शक्तों नहीं प्रकट  
कर पाया है ।’ उलट फेर नाटक में नाटककार ने शास्त्रीय रस की योजना कानी  
बाही है । इसमें कर्माङ्गीय वातावरणों तथा क्रियाकलापों के कारण मनोस्वयन तो  
ही जाता है लेकिन रसानुसूचित नहीं ही पाती । ‘दुर्गावती’ नाटक में भी शास्त्रीय  
पूर्ण स्थल पाये हैं, परन्तु शास्त्रीय रस की दृष्टि नहीं कर पा रहे हैं क्योंकि कहीं-  
कहीं उनका लगभग रीढ़ रस के साथ जुड़ा है । नाटकों में भारतीय हरिश्चन्द्र  
तथा उनके समकालीन नाटककारों की दृष्टि रस की ओर बलिक रही है, क्योंकि  
हन्वनी रसानुसूचित तथा भावानुसूचित को नाटक का मुख्य उद्देश्य माना है । भारतीय  
हरिश्चन्द्र के नाटक की चन्द्रावती में कियौन की सभी दशाओं का पर्यस्पर्धी विवरण  
किया है । इस प्रकार कियौन कुमार रस को महत्व दिया है ।’ नीलदेवी में वीररस  
की प्रभावता है इसके अतिरिक्त रीढ़, करुण तथा शास्त्रीय की अवशानुसूचित रखा है ।  
‘भारत दुर्दशा’ में भारत की करुण कथा है, जिसमें करुण रस को महत्व मिला  
है इसके अतिरिक्त उत्साहपूर्ण कार्यों के प्रदर्शन में वीर रस है ।’ लीरे नमरी’ शास्त्रीय  
रस पूर्ण रचना है । रस योजना की दृष्टि से इनके सभी नाटक समस्त सिद्ध हुए  
हैं, क्योंकि हन्वनी रस के तत्वों की दृष्टि में रसका रचना की है ।

भारतीयदुर्गमीन नाटककार प्रताप नारायण मिश्र के ‘भारत दुर्दशा’  
रसपरिष्कार इतना अच्छी प्रकार है नहीं हुआ है वितना कि भारतीयदुर्गमीन की नाटकों  
में हुआ है । इनके नाटक में करुण तथा रीढ़ रस मुख्य है । कुमार रस को भी  
नाटककार रचना बाँटा था परन्तु उसका प्रदर्शन समस्त नहीं रहा । प्रताप नारायण

विश्व की तुलना में कर्णहर प्रसाद तथा हरिकृष्ण त्रिणी के नाटकों में उस अधिक प्रभावशाली बनकर आये है। इन नाटककारों ने अपने नाटकों में वीर तथा क्लेशर उस की अधिक महत्व दिया है। इन रसों के अतिरिक्त प्रसाद के नाटक 'ज्वातस्तु' तथा 'बन्धुगुप्त' में शान्तरस तथा स्नेहगुप्त में वीररस उस आया है। ज्वातस्तु में वात्सल्य रस की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। द्रुमुत्त, कुरुणा मयानक तथा रौद्र रस की भी अवतारणा हुई है। शास्त्र्य रस की अवतारणा ज्वातस्तु में विदम्बक द्वारा तथा ध्रुवस्वामिनी में हिकड़ों तथा बाने के वातावरण से हुई है। हरिकृष्ण त्रिणी ने भी शास्त्र्य, कुरुणा, रौद्र रस की अवसरानुसूत अनुभूति को प्रदर्शित बनाने के लिए रसा है। उपेन्द्र नाथ अत्रक के 'कय पताजय' नाटक में भी वीर तथा क्लेशर रस की प्रयुक्तता की है। इसके अतिरिक्त मयानक, कुरुणा, तथा वात्सल्य रसों की भी बड़ा मिलती है।

बड़ीनाथ मट्ट की ऐतिहासिक रचना 'दुर्गावती' में भी वीर रस की प्रभावशाली मिली है। वीर के साथ कुरुणा तथा रौद्र रस भी प्रयुक्त हुए हैं। शास्त्र्य रस का एकल परिपाक इस नाटक में नहीं हो पाया है। कभी-कभी गंभीर स्थिति में शास्त्र्य उत्पन्न करना चाहता है, जो उस योजना में एकल सिद्ध नहीं हुआ।

रामकृष्ण केनीपुरी के 'बन्धुपाठी' तथा उपकर्ण मट्ट के 'विद्रोहिणी' रचना में रसों के प्रयोग में सफलता मिली है। इस बन्धुपाठी में क्लेशर रस की प्रभावशाली की है तथा उसके साथ कुरुणा रस की भी अवतारणा की है। शान्त रस की भी स्थितियों मिलती हैं। परन्तु उन्हीं पूर्ण निर्वेद भाव न बाने के कारण रस में नहीं नियोजित हो पाया है।

उपकर्ण मट्ट की दृष्टि कपी नाटक में रस की औसत नाटक के उद्देश्य पर अधिक रही है, फिर भी रसों का कुशलपूर्वक प्रयोग मिलता है। जन्हीने वीर तथा क्लेशर रस की मुख्य रस के रूप में रसा है, इसके अतिरिक्त कुरुणा वात्सल्य की भी अवसरानुसूत रसा है, परन्तु इनके स्पष्ट अल्प हैं।

बनदीठ बन्धु नाथुर ने 'कीर्णार्थ' नाटक में कुरुणा रस की अधिक महत्व दिया है। कुरुणा के साथ रौद्र, क्लेशर तथा वात्सल्य का कुशलता से समावेश किया है। इनके पठन नन्दन तथा पठन राजा में भी रसों की

सफल योजना हुई है । पहरा नन्दन में रौद्र, वीर, वात्सल्य, श्रार तथा व्रुत रस पहा राजा में रौद्र, श्रार, वीर, व्रुत रस वितरित किये हैं ।

कुषावत छल बना में अपनी ऐतिहासिक रचना में अन्य ऐतिहासिक नाटकों की भाँति वीर रस की मुख्य माना है, न च-बीच में रौद्र, करुणा, व्रुत रस की बार-बार बहाई है । करुणा रस का स्वयम्परी प्रयोग हुआ है । इन्होंने नाटक का प्रारंभ वीर रस में तथा अन्त अन्त रस में अगम समर में किया है ।

बी० पी० जीवास्ताव ने हास्य रस की योजना का प्रयास किया है, परन्तु उसमें सफलता नहीं मिली है । इनके नाटक में हास्यपूर्ण दृश्यों से किरीट की ही जाता है परन्तु रसानुमति नहीं होती ।

मोहन रायच के नाटक बाबाद का एक दिन तथा उहरी के राजस में अन्य श्रम तथा करुणा के भाव सर्व मिलते हैं । इन नाटकों में श्रार तथा करुणा रस की अनुमति होती है । उहरी के राजस में कहीं-कहीं व्रुत रौद्र, रस की कलक भी मिलती है । जय कपूर नाटक की वायुनिक समस्या पूर्ण नाटकों की कीट का रस है जिनमें रौद्र रस की कलक मिलती है । कहीं-कहीं करुणा का पुट मिलता है । विष्णु प्रसाद ने युगे युगे क्रान्ति में रौद्र रस के प्रदर्शन का काफी प्रयास किया है । अन्य प्रकार के श्राररस के प्रदर्शन में इनकी सफलता नहीं मिली है ।

कुछ सामाजिक तथा समस्यामूलक नाटक हैं जिनकी रसपूर्ण भी नहीं कहा जा सकता और न ही रसहीन कहा जा सकता । इसका कारण यह है कि इन नाटकों में नाटककारों ने यथासंभव चित्रण की ओर अधिक दृष्टि रखी है रस की ओर कम । इस प्रकार रस तो जगै है परन्तु शास्त्रीय दृष्टि से रस परिपाक नहीं हुआ है । इन नाटकों में उपेन्द्र नाथ अरक के नाटक स्वर्ग की कलक तथा श्री दीदी तथा उनकी नारायण मित्र के मुक्ति का रहस्य तथा चिन्दूर की सीढ़ी गोविन्द बल्लभ पन्त का बंगूर की पैटी नाटक है । अरक के नाटकों में हास्यरस की प्रधानता है, रौद्र रस भी जगै है । मित्र की के नाटकों में रस विचारण कठिन है फिर भी रौद्र, वात्सल्य, करुणा तथा श्रार के दर्शन होते हैं । पन्त की ने रौद्र रस की प्रसुता दी है ।

कुछ आधुनिक नाटककारों की कृतियों में पार्श्वात्य नाटकों का प्रभाव मिलता है, जिनमें यथार्थवादी तथा प्रतिक्रियावादी धाराणा मिलती है, रस की नहीं। इन नाटककारों में सत्यजित सिन्हा, मणि मधुकर, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना तथा विपिन कुमार कृपाळ हैं। इनके नाटकों में भाव अवश्य मिलते हैं परन्तु रस योजना नहीं मिलती।

गुरेन्द्र वर्मा के नाटकों में भाव तो मिलते हैं, परन्तु रस योजना के अन्य तत्वों की नहीं रखा गया है। अतः रस परिष्कार नहीं हुआ।

इस प्रकार स्पष्ट होता है कि दिन प्रतिदिन नाटकों में रस का प्रयोग क्षीण होता जा रहा है क्योंकि आज का नाटककार यथार्थ वस्तु के प्रदर्शन की लोभ अधिक कुत्ता है परिकल्पनात्मक या आनन्दित करने की लोभ कम। यह सब प्रभाव समाज के बदलते रूप के कारण भी हुआ है।

नौवाँ अध्याय

शैली चिन्म

### छेठी चिन्त

छेठी चिन्तों का साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान है। साहित्य की स्पष्टता में इसका बड़ा योगदान है। आरंभिक नाटकों में छेठी के प्रभाव से विविध छेठी चिन्तों का आगमन हुआ, परन्तु उनके प्रयोग में उसनी व्यापकता नहीं आ पायी जिसके कारण साहित्य में स्पष्टता नहीं रही। द्विवेदीयुग से छेठी चिन्तों का विकास होता गया, जिसका प्रभाव आज के नाटकों में स्पष्टता से प्रकट होता है।

नाटककारों ने अपनी अभिव्यक्ति को सशक्त बनाने के लिए भिन्न-भिन्न छेठी चिन्तों को अपनाया है। जैसे शब्द प्रयोग, कथा वाक्य, चित्र, स्थलों पर रक्त ही नहीं हैं, उनमें यति देने के लिए अल्प विराम चिन्तों को महत्व दिया गया है, जैसे -

- किसी, क्या, कितना कहना चाहिए। (मादा० ३६)
- जो यहाँ की सीमा, बिना, सन्ध्या, उषा, उदात्ता, स, कठ, मान, दुर्लभता, सत्य सब कहाँ गए ? (मार्तन्दा० २३)
- है राजन, है नौखर, है मुपति, सब आपनी स्मृति कहती हैं।  
(प० रा० ४५)
- निःशक्त, निःसहाय कहता। (वि०ज० ७६)
- एक दाँत पीसकर, साथ उठाकर, छिछा लौलटे हुए बाणक्य का छकड़ादा सब जाऊँगा। (स्व० १०६)
- कुत्ताप नृषि, आज कौनों ने परिष्क की और, बार पहाड़ी के पाद, एक क्या मोर्चा बनाया है। (कां०सी० ३६३)
- कहीं बीदी, तुम कुत्तकी लोनी, पही-बड़े सावनीनी, मूनी के छद्म, बाट या ली बीदी ? (लं० ७६)



- दस पैरों के चिकने तों बाजोंर से गायब हो गये हैं, मैं कहाँ से छाजना ? ( छोटन २६)
- जब यह सारी दैत-दैत में रहनी, पुच्छिष और छ पल्टन की दैतरेख में रहनी । ( ककरी ) २७)

ये कल्प विराम चिन्ह जब विराम के स्थान रंगमंच पर प्रयुक्त होते हैं, क्योंकि इसी वृत्ति का समय जब विराम की भाँति होती है । अपने काल के तात्पर्य को बनाये रखने के लिए प्रायः नाटककारों ने पूर्ण विराम चिन्ह के स्थान पर जब विराम की रखा है, यथा -

- उदाम और उच्छ्वस्त प्रेम की जाग में जो एक दिन मेरा परिस्थान बन गयी थी ; उसी परिस्थान के विपरीत से मेरी कला का उद्गम हुआ, ( कौणार्क २३)
- मेरी यहाँ रहने से उन्हें अपनी भावों की छिपाने के लिए कलाकटो व्यवहार करना होगा ; फल-फल पर जमावित होकर मेरा हृदय उसे सह नहीं सकेगा । ( पुष्प ० ४६ )
- लेकिन यशोध का लम्बासी मन बार-बार उसके जंग-तवालन को, उसकी एक-एक गति, मुद्रा और हावभाव को दुर्योधन और रावण की कपट बुद्धि, क्रूरता और पातक्य के साथ जोड़ रहा था ; उसके स्वर में उन्हें एक की वही अनुमूल्य पुनर्वाह दे रही थी ; उसके भाषे की वह रेंगावों में वे वही कूटिलता और उसकी जाँघों में पाप की वही छाया देस रहे थे । ( ना०स०वि० ७६)
- तुम नहीं जानती --- तुम उन्हें दूर ही से प्यार की नज़रों से देस सकती हो ; बाकी तो उन्हें पास बिठाकर अपनी के तंतार बना सकती हो ; उनकी धनक से अपनी जाँघें बला सकती हो ; पर जीव के सल्ल में पीस, उन्हें किसी काम में ला सकती, इसकी ताकत नहीं । ( स्वर्ग ० ५१)



रंगमंच पर ये कर्तव्य विराम बिन्दुपूर्ण विराम का कार्य करती हैं, क्योंकि इनकी याति पूर्ण विराम के ज्ञान ही जाती है।

वाक्य में निश्चित ठहराव की सूचना पूर्ण विराम बिन्दु द्वारा दी गयी है।

- अच्छा, कलू बनिये की फाड़ लाओ। (बहिर० १५)
- नहीं, हाथ्य आप हाथ्य में लाकर यह प्रतिका का कर। (अरु० १०८)
- हमलोग फिन्डारी हैं। (तिल० ३६)
- बहिर, आपकी बहिर के भीतर पहुँचा दूँ। (चन्द्र० ६१)
- कोई भी प्रसन्न नहीं, एक व्यक्ति भी प्रसन्न नहीं, बर-बस भी नहीं। (जय० ६८)
- मैं तो अपना सब कुछ छोड़कर तुम्हें खुशी करना चाहता हूँ। (सिंदूर० ७७)
- अब मुझ में बहकर अपनी योजना पर भी साक्षात्कार विचार करना चाहिए। (तपस्य ५७)

प्रश्न-सूचक बिन्दु की एक प्रकार से पूर्ण विराम है, परन्तु प्रश्नात्मक कथन के स्पष्टीकरण के लिए इनका व्यवहार हुआ है -

- क्यों हाथ्य, आपके यहाँ रही की बहादुरी करती हैं ? (रक्षा० ७०)
- इन शब्दों के कर्तव्य का हम सम्मुख जानती हैं ? (यु० )
- इस श्यामा रानी में चन्द्रमा की छुल्लार बिण्ड ही तुम जान ही (अज्ञात० १०८)
- माँ, तुम बीच छलती हो आज मैं कितनी प्रसन्न हूँ ? (आकाङ्क्ष० २३)
- कहाँ जा रहा है ? (मुक्ति० ६७)
- बरगोड़ हाथी के सामने कड़ु बार, तो क्या हो ? (सुर्मा० ८३)
- बाह ! तुमलोग अभी तैयार भी नहीं हुई ? (अन्व० १३)

नाटकों में प्रश्न बिन्दु उद्घुस्त करने से अभिनेय में काफी सहायता मिलती है।

कई नाटककारों ने भावाभिव्यक्ति की स्थिति को उगातार प्रश्नात्मक वाक्यों द्वारा प्रकट किया है, जिसमें भाव की अभिव्यक्ति में प्रश्नात्मक बिन्दुओं का काफी योगदान रहा है। उदाहरण -

- ये लौन ? --- कहाँ जा रहे हैं ? ---- लौन ही ? कहाँ जाती लौ ?  
क्यों ? कहाँ ? कैसे ? किससे ? किसके लिए ? ( माया० ६२)
- ह : कबकउन ! हम नहीं ? ( कुमरः दूर होती हुई आवाज़ )  
कबकउन ! हम नहीं ? - हम नहीं ? ( कृत० ७०)
- किसकी ? ---- किसने ? कब ? मैं तो नहीं ---- जानता -- क्या ?  
( सिन्दूर० ३३)
- (पकड़ाकर) सम्बन्धाली आई ? क्या कुछ सदिष्टा लाई ? कहाँ,  
कहाँ प्राण प्यारे ने क्या कहा ? छत्री बड़ी देर लगाई ?  
( श्रीचन्द्रा० २५)

माय की आवेष्टात्मकता में एक स्थिति ऐसी आती है, जब कुछ शब्द बोली के बाद पात्र जाने बोली में विलीन हो जाता है । ऐसी स्थितियों को नाटककार ने स्थानपूरक चिन्ह द्वारा व्यक्त किया है ।

- शीन्डु ! विश्वास ! देती कहीं ---- जोड़ मयामक ----  
( कथा० ६४)
- रोहनी --- नहीं---- नहीं----न----ही---- ( सिन्दूर० १३०)
- कार्य किर्मान, आप ----- ! ( जगन्नाद ४३)
- परन्तु, कुतारी ----- ! ( वि०३० २५)
- कलम कुरान की । मैं ----- बच्चा ----- ( उलट० १२)
- हँ, बीबी भी ----- ( रत्ना० ८२)
- इसकी कमान किस तरह खुल गयी है, उल्टी----- । ( लाये० ७९)
- सम्बन्धाली है शरीकार नहीं - उफ़, बच्चे ----- ( बन्ध० ५५)

कई बार संक्षेप वर्णन की स्थिति में पात्र कुछ शब्द कहकर मूक हो जाता है, ऐसी स्थिति में भी वाक्य की पूर्णता की पूर्वा रथानपूरक चिन्ह द्वारा दी है जैसे-

- (छवाकर) अब तुम तो माफी ----- ( स्वर्ण० ८०)
- लेकिन नहीं लौनी ----- ( लौ० ६६)
- छुट्टी ----- ( कंठसी० ६५)

- कैरला तो आपका दुश्मन है, आप उसकी तारीफ --- (रत्ना० ४२)
- ठीक है, पर ----- (कहती ४९)
- बरा सवानुमति से काम ली, देखी नहीं --- (लौटन ३०)
- मेरे फिता !! ---- पर ----- (लौणाई ६५)
- फिर मैंने सोच ली छिया कि ----- ? (लहरा० २८)

विस्मयात्मक स्थितियों का हीन विस्मयकीयक चिन्ह द्वारा दिया है। ये चिन्ह भावों की अभिव्यक्त करनेवाले शब्दों तथा वाक्यों के बाद प्रयुक्त हुए हैं।

क्रोध में -

- यह लभियोग ! इतना बड़ा लभियोग ! (बर्ष० १०७)
- (क्रोध है) शिखरों का मानाफान क्या ! पुरुष-समाज की इतनी पृष्ठता ! (वि० ७६)
- वह सबस्वार ! गुजाम ! पाजी ! (दुर्गा० ७४)

दुःख में -

- हाथ मेरे फुल ! (वि० ७४)
- प्यारे ! मुझकी जिसकी मारी है लोड़ जाते हो ? (उलट० ८०)
- हा कवान , क्या वह भी कहती ! (लंगूर० ४६)
- हाय ! हाय !! समाती काँची गई !!! अब परदेसियों का राज हो जायेगा !!!!! (कं० सी० ५८)

भय में -

- लीह , माचिस ! -- कौन है वहाँ ? (लिह० ३५)
- महात्मा, मागिए ! महादेवी छटिए ! ज्ञात० ५८)
- है ! यह वाकत कहाँ है जहाँ (वीर० २०)
- मूनाल का क्या ! मूनाल का क्या ! (रत्न० ४४)

### पुष्पा में -

- कितना बीमता है । पियों की बिहारखड़ी में आठ-बूँद  
सही लीप नीच रहे हैं । ( स्कंद० १४२ )
- बिः बिः पुनुर । राम राम राम ---- । (मादा० ६८)

### विजय में -

- लव । --- यह ठे, दा पीते । ( मादा० ३८ )
- ली लव गया । ( स्कंद० १२५ )
- ..... आचार्य, मेरे पिता । ( कल्या की हाथ में लेकर देता है )  
मेरे पिता !! ( कौणार्ड-६५ )
- लीच । स्त्रियों लीच चला रही हैं । ( कांखी० ६९ )

### प्रेम में -

- तुम्हारा यह राति-राति कैम, लीच । ---- एक ही स्पर्श में  
तुम्हीं का लम्बन । ( प०रा० ५८ )
- प्यारी । कुछ चिन्ता नहीं है ( मोड० ११ )
- लहा । श्यामा का-सा बँट पी है ( अवात० ७६ )
- लम्बा कितना पुन्वर नाम है । ( वि०व० ३० )

### हास्य में -

- बाह । बाह । यह ली वही हुआ कि पड़े फूटासी और कैप  
कि । ( उलट० ८६ )
- बाहा । हाहा । जबाह । हाबाह । ( मा०व० २७ )
- मैं और लज्ज । हा । हा । हा । ( रेवा० ३८ )
- ये बापकी पत्नी हैं - आचार - व्यवहार, उदाचार और शिष्टता  
की मीठी । ( अवा० ५० )

शब्दों के बहुपुर्वक प्रयोग तथा अर्थ परिवर्तन में उनकी पुनरावृत्ति हुई है, जिसमें पुनरावृत्त शब्दों को संयुक्त करने में यौक्तक चिन्तन की सहायता ली है -

- कैसी , वह कैसी धीरे-धीरे कंदर की ओर तिष्ठता जा रहा है । ( तिल० ६०)
- एक साथ दो-दो कुटुम्बों का सर्वनाश ( चन्द्र० ५६)
- साफ-साफ कहिए ( कदरी ३५)
- एक-एक का पत्नी के अनुष्णन में ली देखी की नैट ही गए । ( गौर० १५)
- ऊपर है नीठी-नीठी बातें बनाकर जो व्यवहार राम ने सीता के साथ किया था ( दुर्गा० ५८-५९)
- जब अश्वमेध का होने पर उज्जयिनी में घर-घर दिवाली मनायी गयी । ( वैकु० १६)
- गिरछों चौड़े- चौड़े बक्तों के छिर मुझे दो बगल जाना पड़ा । ( अमृत० ५७)

समास यौक्तन के उद्देश्य है जो यौक्तक चिन्तन व्यवहृत हुए हैं ।

- तुम्हारी माँ-बाप हैं । ( अमृत० १००)
- एक कुल बन्ध-बन्धी के निछेरे पर निर्भर है ( काँसी ०२६)
- कठान्ति के कंठ-कानन में ही जलान्ति की बिड़िये का पीछला है । ( अम्ब० १९०)
- जान-मात का सतरा है ( लीटन ५६)
- मामी रुप-रस-मय है मरी तबीयती मूटी है ( रस० २०)
- हमारे राज में बीड़ा-गाड़ी पर कोई भी नहीं चढ़ सकता । ( दुर्गा० ०२३)
- झूठी-झूठि का मीन-भावना और तुम्हारी मक्ति-पूर्ण याचना पूरी होगी । ( पल० १४)
- वह बाहर-बीतर है पुन्दर भी है । ( मादा० १७)

कौष्ठिकों का नाट्यकारों ने अनेक स्थितियों में व्यवहार किया है। कथन में निम्नलिखित पात्रों की सूचना कौष्ठिक में ऐसे शब्दों द्वारा दी है।

- ( चोकर ) आप ? ( उठरौं ० ४१ )
- ( चकराकर ) कब, कब ? ( वि० २० १६ )
- ( मय और आदेश में ) तुमसे कितनी मैं कुछ कह दिया क्या ? ( वि० २० १० )
- ( गुणा है ) तुम्हीं लौगी मैं । ( रस० १६ )
- ( व्यंग्य है ) पहलौं । ( लं० ० ७४ )
- ( संतुष्ट होकर ) आप बन्धु पुण्डरी में विश्वास रखते हैं क्या साहब ? ( अमृत० ८१ )

कथन तथा अभिनय की स्पष्टता के लिए पात्रों की क्रियाओं की नाट्यकारों ने कौष्ठिकों में उद्धृत किया है, जिससे पाठक को पात्र की क्रियाओं का चित्र तैयार जाता है तथा रंगमंच पर अभिनीत करने में काफी सहायता मिलती है। उदाहरण प्रस्तुत है -

- ( चकराकर काफी कमती है ) पर डुबूर ----- ( कं० २१ )
- ( उठकर दोनों हाथ फैलाकर आदेश बना करते हुए ) सिटी मविस्ट्रेट ली आपकी सेवा में प्रस्तुत है । ( लं० ० ६८ )
- ( समाचार -ज की मरीचक नौकी में खते हुए ) अच्छा तुम यह बताओ कि तुम्हीं अच्छा क्या करता है । ( रत्न० २८ )
- ( पुकारती हुई जाती है ) माताजी, माताजी आपने मुना ( कु० ० ६१ )
- ( हाथ छुड़ाने की अफसोस कोशिश करते हुए ) वर, मैं क्या है बहूना । ( लौटन० ४२ )

पात्रों के वाग्वन, मन, पटापटा पर परिवर्तन तथा रंगमंच सज्जा का उचित कौष्ठिकों केमध्य ऐसे शब्दों में दिया है जैसे -

- जी आज्ञा । ( जाता है ) ( वस० १५ )

- ( बाहर से पहा की का प्रवेश ) ( पादा० ११ )
- ( तबबार उठता है, इसी समय बासबदा प्रवेश करती है । )  
( अवात० ५७ )
- ( सामन्तों सहित बागमिहि सिंह का प्रवेश ) ( रदा० ६२ )
- ( पटादीप ) ( कौणार्क ५६ )
- ( पट परिवर्तन ) ( रदा० ६२ )
- ( पट-परिवर्तन ) ( अवात० ६१२ )
- ( एक कदा का तीसरी मान । शिन्दर की किशोर बहार-  
स्वारी के भीतर मुख्य मंदिर है लगभग पचास गज दक्षिण-  
पूर्व ----- ) ( कौणार्क २३ )
- ( बरसात का दिन । प्रायः एक घण्टा दिन का जुग है लेकिन  
जाकाय में बने बासठ होने के कारण मातुल ही रहा है कि  
भी लैरा ही रहा है । छिप्टी क्लवटर मुरारीकाउ का  
कंठा ----- ) ( शिन्दर ७६ )
- ( १६३३ की गर्मियों । पर्व की शत्रु नारायण कबीर की शानदार  
कीठी के भिडे-भुडे काकनिंग-झाकन हाउ में जुता है ----- )  
( अवा० २६-३१ )

नाटककारों ने कौष्ठकों के प्रयोग में जीर्ण निमन नहीं बनाया है, कि किम कीटि  
का कौष्ठक कनि-से स्पष्ट पर प्रयुक्त होना । कव्यों में कीटाप्यता तथा स्वामाधिकता  
हाने में संदीप चिन्ह प्रहायक हुए हैं । ये संदीप चिन्ह भी विभिन्न स्थितियों में  
आये हैं । कुछ ऐसी सामान्य संदीप चिन्ह प्रयुक्त हुए हैं जो सर्वव्यक्ति है। जैसे -

- तीन ही दिन में पड़ाकर उड़कों को बी०ए० पास काा धने ।  
( मुक्ति ० ६० )
- बी० एव-बी० कर रहा था ----- ( कानि० ५९ )
- बी० डब्लू० डी० के ठेकेदारों है नकान बनवाजी, ( सह० ३३ )

- न क्रिकेट के कप्तान वीन जार्ज ०२०२०२० ( अंकी ० ११०)
- बाबा अग्नि-दीपिका जार्ज के स० संपादक मि० सुनन्दन बापजी प्रतीक्षा कर रहे हैं । ( स्वर्ग ० ८५)

कुछ ऐसे शब्दों में संदीप बिन्दु प्रयुक्त हुए हैं जो सर्वविध नहीं हैं, उनको जोड़ने तथा सुननेवाला पात्र ही समझ रहे हैं । नीचे -

- रैंड नाऊ मार्ड डैडी हव एब्बी पिथर ( अमृत ० ३५)
- मैं उठावावाद में टी०आर०जी० था ( अंकी ० ६४)
- जार्ज तप सह०आर० समा की कौटुं देने आयेगी या नहीं । ( स्वर्ग ० ४८)

कुछ शब्दों के अन्त में संदीप्यता जा सकती है, यद्यपि रंजित पर उनको जोड़ने में संदीप्यता नहीं जा सकती । क्या -

- मि० लीक ----- ( स्वर्ग ४३)
- कुछ भी कहिए डा० गीयल ( अमृत ० २५)

हमें मिस्टर तथा डाक्टर शब्द जोड़ने में संदीप्य नहीं हो सकती । माणा की जोड़ बाउ की माणा के निकट जाने के लिए पात्रों के नामों में भी संदीप बिन्दु रहे हैं ।

- नमस्ते ---- बीमती सह० दिवाकर ----- । ( बाबा ० ४५)
- एक तरह ही०स्त०भाइकी, मर्कट, जगरे, मन्कड़ या कर्नाथ को रह थी ( अंकी ० १०६)

पुस्तक, संस्था, समाचार-पत्र आदि के नामों को उद्धरण बिन्दुओं में प्रकट किया है ।

- क्राउट ने स्वयं 'सु संघार' कहा । ( जगनाह २६)
- उनकी 'वाचित्य वर्णन' में कौणाई का प्रतिबिम्ब होवे । ( कौणाई ४०)
- इसका नाम हीना बाइली था मृत्यु के द्वार पर । ( तिम्रूर ० ४८)



- पुनर्जागरण के लिए 'करीबी जाति प्रतिष्ठान', 'करीबी संस्थान', 'करीबी सेवा संघ', 'करीबी मण्डल' बहुत सी संस्थाएँ बनायी हैं ।  
(बकरी २४)
- बाहर कीबी 'दैनिक', 'बाब' के सह संपादक मि० लुनन्दन बापनी प्रतीक्षा का रहे हैं । (स्वर्ग ८५)
- कभी-कभी नाटककार बिन्दु राज्य की अधिक उभारना चाहता है उसकी उदात्त विन्दु का प्रयोग कर रहा है ।
- उसकी क्या कहना है --- 'राय भी' माहुरन' होके (माया ८८)
- बरजस उह राय जी' पाने में मुशाय' मिल गया है । (दुर्गा ०२४)

किती के रूप की उसी के रक्तों में उद्युत करने में भी उनका स चयन किया है -

- उसने मुझे अपनी छाती पर धँसाकर कहा - 'बाबू मेरे घर जाने पर किती चीज के लिए किती है राय न जोड़ना ।' (मुक्ति ० ५५)
- बापनी कहा जी --- 'तुम बूढ़ों के लिए अब कौन नारियल लायेगा ?'  
(जय ० ४९)
- नाना की कहा करते थे - 'श्रीपत ब्रह्म है, ब्रह्म ।' (सर्व ० ७६)
- 'आत्म कहता है - 'स्त्री को पति के प्रति कुछ कहने का अधिकार नहीं है ।' (वि० ३३)
- 'जाने बड़े बपुरि लुराई' (उलट ० ९३)

हजारी तथा पोहरी उदात्त विन्दुओं के लिए नाटककारों ने कोई विशेष विचार नहीं रखा है ।

विवरण देते हुए, उद्युत वाक्य के पूर्व तथा एक विचार के मध्य दूसरे विचार जाने पर निर्दिष्ट बिन्दु द्वारा उनका स्पष्टीकरण किया है ।

- इसमें दो बात है --- एक तो नगर भर के व्याप के ठर है कोई मुटाता ही नहीं । (अ-प्रेर ० २९)
- वहाँ जीवन के कई वाक्यार्थ हैं - 'संज्ञाकार, मदितालय और तरह-तरह की विज्ञाप भूमियाँ । (आजाद ४०-४९)

- राजास, वैश्य, ब्राह्म- क्या ये कम साहसी हैं? ( युगो ५१)
- कहीं लगी - पैरा तो फिर फटा जा रहा है। (स्वर्ग ३६)
- मनुस्मृति में स्पष्ट लिखा है - जाबाराहीन न पुनन्ति वेदा (रसो ६१)
- तब मैं जाता हू - कैसी हथ्था। (अज्ञात ८७)
- हाँ --- अरय (काशी ०३६)
- आप भी -- उसका प्रेतिष्ठित लीला जीवापीछन का मिनिस्टर हुआ करता है। (अज्ञात ५८)

कैसी चिन्तों की उपयुक्त स्थल पर न प्रयुक्त करने पर नाटक में दोष भी उत्पन्न हो जाते हैं। पूर्ण विराम चिन्ह के स्थान पर प्रश्न-वाची चिन्ह<sup>की</sup> कुछ नाटकों में सर्वत प्रयोग हुआ है।

- जो मेरा मगव मैं आकर बिछाऊ ली गई है, लिफाफे की तलहटी में वह छोटी निक्कीरिणी हो ली थी? (बम्ब ६१)
- कमलें मरजाहत ली कीहैं के हम अपने बाप के मुँहा माँ लपटी लजाहत? आपन बात वैहत? आपन हुनो ठीक बिनाहित? (उठट १३१)
- वह ली वह ----- देखिए उसके मनोहरा की, गाड़ी है निकलकर भाग जाया? (मुक्ति १११)

कई बार प्रस्ताविक चिन्ह की बजाय पूर्ण विराम बिन्दुवाचक चिन्ह से चिन्तित किया, जिससे संवादों के बोलने में झुटि जाने की संभावना है।

- जनाब अब तलरीफ छार हैं। इतनी देर कहाँ रहे। (युगो ६)
- ली हन्साफ ली हन्साफ। क्या तू बहरा हो क्या क्या सुहामद न तेरे काम हउ क्यर नर दिये कि (जवाह) लीर इमानदारी की तुक तक नुबर नहीं होती। (उठट ७५१)
- हि: हि:। जिलीने ली भीरु मान साजीने। (मा(तुआ ०२३०)

- तु किसी बात का हुआ है, कहना । ( अम्ब० १४)

कल्प विराम बिन्दु के स्थान पर पूर्ण विराम की कहीं-कहीं लक्षणा है ।

- बेटा जाने दो कपड़े बच्चा को । फिर मैं उस बरामबादे की लखर लेती हूँ । ( उडट० ७५)

- उल्टे मेरा मुँह बिढ़ाती है । बिढ़ा है। ( अम्ब० ११)

एक वाक्य की दो में विभाजित करने के लिए विराम बिन्दु प्रयुक्त हुआ है ।

छोटी बिन्दुओं का व्यवहार न जल्दा अभिनय में लातुविदा उत्पन्न करता है, क्योंकि

छोटी बिन्दु संवादों को समझाने में बहुत परायासी होती हैं । कुछ इस प्रकार के

उदाहरण प्रष्टव्य हैं, जिनकी बिन्दुओं में प्रयुक्त होने से कल्प में कल्पलता की है ।

- मैं क्या छड़कियों का ठेका लिया है जिन छीनों में इनकी संसार में हुआ है वह उनकी चिन्ता कर मैं क्यों कपड़े ली उनकी लाफत मोड़ हूँ । ( भारत० प्र० ४)

- गुरु जी ने कहा था कि ऐसे नगर में न रहना चाहिए यह मैंने न सुना । ( बीर ० २२)

- मेरी माँ कहा जाती थी कि मेरे पिता ऐसे ही भूले-भ्याये बहुत दूर से लखर उनके गाँव पहुँची थे, पटकते हुए। (उडट० ७८)

- यु जम्हारास्टेण्ड ! निकनीर पैट की मेजर रेट लुनडिन बट लम लीम बहाँ के भी नहीं हैं । ( अमुत० ३५)

- कहीं आप उस नई साधु के पास तो नहीं जाने ली जो बीर बीर है बीरकर लीलास्त करता है बीर मूर्ति की पूजा की पास लगाता है । ( यु० १५)

- देश-विदेश के राजपुत्रों को धुपित किया जाता है कि मैं पारानगरी के यस्वी राजा मोच की सुयोग्य कन्या लाल स्वयंवर के लिए प्रस्तुत हूँ । ( रा० ३०)

उपर्युक्त कथनों में छम्मे-छम्मे वाक्यों में किस स्थल पर रुकना है, यह प्रष्ट नहीं हो पा रहा है । इसी विपरीत कथन बार अधिक छेड़ी बिन्दों का व्यवहार भाषा के सौन्दर्य को ठेस पहुँचाता है । जैसे -

- केशी - नहीं - नहीं, देव - दे बिड़ गेट हिम - नहीं,  
देव - नहीं - ( री पड़ती है । ) ( तिहु० २५ )
- लव । ..... यह है वस पैस । ( टेकुल कमाते हुए ) टी ....  
की टी .... की, जाहा । .... टी की , टीकी, जाहा !  
..... है इसी तरह बजाकर ताह है ..... में जरा टुष्ट  
कला । ( पादा० ३८ )
- किन्तु यह मयानक काडी रात, जाँची का यह जट्टास, यह  
पनजने, यह प्रत्य का तीर, गैरा हुदय पड़क रहा है । ( जय० ११५ )
- ---- माँ का पुत्रमार व्यक्तित्व, माँ का मयुर तन्माव, माँ  
के कलात्मक संस्कार, माँ की परिष्कृत रुचियाँ ---- यह सब  
क्या जाहानी से कहीं देखने को मिलता है ? ( सेतु० १८ )
- यहाँ के श्यामल कुंव, पने कील , छरितानों की माछा पडने हुए  
छेड़-छेड़ी, हरी मरी बज्जा, नहीं की जायनी, छीतकाठ की  
मुप जोर पीठे कुणक तथा छला कुणक बाजिगार, बाल्यकाठ  
की गुनी हुई कहानियों की जीवित प्रतिमाएँ हैं । ( कंड० १३१ )
- मुन्दर, मुन्दर , मेरी प्यारी काँसी की यह कुमति ! यह  
कुमति !! मेरी कीले की !!! मेरी जाँची के सामने !!!!!  
( कांसी० १०२ )

जीतने में प्रत्येक पदवी के उपरान्त कुछ विराम होता है, परन्तु  
साहित्य की छिन्ने में प्रत्येक पदवी के बाद बिन्दु उठाने से  
भाषा का सौन्दर्य नष्ट हो रहा है ।

छेड़ी बिन्दों के प्रयोग में कुछ बिन्दों का सभी वाक्यकारों ने प्रयोग किया है जैसे

पूर्ण विराम, विस्मयबोधक, प्रश्नवाची तथा कोष्ठक व योजक चिन्ह । इनके अतिरिक्त अन्य चिन्हों को कुछ नाट्यकारों ने महत्व दिया है, और कुछ ने नहीं ।

नालोन्द तथा प्रताप नारायण मिश्र, खड़ीनाथ मट्ट व बी० पी० श्रीवास्तव ने अल्प तथा पूर्ण विराम की प्रशंसा की है । विस्मयादिबोधक, योजक, सर्व-विराम कोष्ठक चिन्ह, प्रश्नात्मक अपेक्षाकृत अल्प है । प्रताप नारायण मिश्र की कृति में तो प्रश्नवाचक तथा विस्मयादिबोधक चिन्हों का काफी आश्रय है । कोष्ठक चिन्ह भी दो-तीन स्थल पर आये हैं । स्थानपूर्वक, उद्घरण निर्देशक तथा संक्षेप चिन्हों का इन नाट्यकारों ने अत्यल्प प्रयोग किया है । तारीफ़िक तथा व्यङ्ग्यपूर्ण होने के कारण इन नाट्यकारों द्वारा ऐसी चिन्हों के प्रयोग में काफी त्रुटियाँ भी हुई हैं । इनकी तुलना में प्रताप, उदयशंकर मट्ट, रामबृद्ध बैनीपुरी की कृतियों में ऐसी चिन्हों का व्यवहार बड़ा नया तथा त्रुटियाँ भी अल्प होती हैं । अल्प विराम, पूर्ण विराम, योजक चिन्ह तथा विस्मयादिबोधक चिन्हों की इनकी कृतियों में पर्याप्त है । पूर्ण विराम की तुलना में प्रश्नात्मक चिन्ह कम है, सर्व-विराम की संख्या भी अल्प है । स्थानपूर्वक चिन्ह बहुत ही तथा बैनीपुरी की रचनाओं में प्रताप की अपेक्षा अधिक है । उद्घरण, निर्देशक तथा संक्षेप चिन्हों की कम प्रयोगाया है ।

श्रीलक्ष्मण त्रैलोक्य के नाटकों में योजक चिन्ह, अल्प तथा पूर्ण विराम चिन्हों का आधिकार्य है । विस्मयबोधक चिन्ह व्यवहारानुसृत प्रयुक्त हुए हैं । प्रश्नवाचक चिन्ह, पूर्ण विराम की तुलना में कम है । उद्घरण, संक्षेप चिन्हों की अपेक्षा कोष्ठकों की अधिक महत्व दिया है । गोविन्द बल्लभ पन्त ने अल्प विराम, पूर्ण विराम, विस्मयबोधक तथा उद्घरण, योजक व कोष्ठक और स्थानपूर्वक चिन्हों का प्रयोग है, परन्तु सर्व विराम की कहीं स्थान नहीं दिया ।

कुछ नाट्यकारों ने विस्मयबोधक चिन्ह की प्रशंसा कम में रक्ता है, जिनमें कृष्णका ठाकुर, जगदीश चन्द्र माधुर, लक्ष्मी नारायण ठाकुर तथा सर्वेश्वर बहाल बख्शीना व गीता मल्हारी हैं । स्थानपूर्वक चिन्ह माधुर जी के कोणाचल तथा

पहला राजा में सल-सल या मिथी हैं, उनकी तुलना में उसी नारायण ठाठ के मादा-नीकट में ये चिन्ह कुछ कम हैं। कर्मा की ने कर्मा, पूर्ण तथा अल्प-विराम कोष्ठक, प्रश्नवाचक स्थानपूरक चिन्हों का अधिक व्यवहार किया है। माधुर की की रचनाओं में अल्प तथा पूर्ण विराम चिन्हों की अधिकता है। कोष्ठकों की भी अभिव्यक्ति के लिये के लिए प्रयुक्त किया है। यौक्त चिन्ह तथा पुनरुक्त चिन्हों में व्यवहार हुए हैं। उदाहरण चिन्ह की स्थिति पर लगे हैं। उसी नारायण ठाठ ने प्रश्नवाचक चिन्हों की तुलना में पूर्ण विराम की कम महत्व दिया है। स्थानपूरक तथा यौक्त चिन्ह कम-से-कम है। उदाहरण तथा संक्षेप चिन्हों की काफी कमी है, कर्मा-विराम की नाट्यकार ने तुलना की नहीं है। तद्विषय दयाल ने स्थान-पूरक अल्प विराम प्रश्नवाचक, पूर्ण विराम तथा कोष्ठक चिन्हों की प्रायः रखा है। उदाहरण चिन्ह अल्प है। गणितयुक्त ने उदाहरण चिन्ह की कम महत्व दिया है। अल्प, पूर्ण विराम, यौक्त चिन्ह, प्रश्नवाचक, स्थानपूरक तथा कोष्ठक चिन्हों अधिकतर प्रयोग हुआ है।

मोहन राकेश ने उसी नारायण मिश्र की माध्यम कृतियों में स्थानपूरक चिन्ह काफी प्रिय हुआ है, मोहन राकेश के ठाठों के राजवंश में इसका प्रयोग काफी मिलता है। कर्मा-विराम की मोहन राकेश ने नहीं रखा है। मिश्र की ने भी कर्मा-विराम की कम अपनाया है। राकेश की की रचनाओं में अल्प विराम तथा पूर्ण विराम का वास्तविक है। इसके अलावा यौक्त चिन्ह, विस्मयवाचक कोष्ठक तथा प्रश्नवाचक चिन्ह की व्यवहारानुसृत रहे गये हैं। मिश्र की ने उदाहरण संक्षेप चिन्ह कम रहे हैं। अल्प विराम, कोष्ठक प्रश्नवाचक चिन्ह अधिकतर प्रयुक्त हुए हैं।

सत्यजित सिन्हा ने पूर्ण कर्मा तथा अल्प विराम, स्थान पूरक, विस्मय वाचक तथा यौक्त चिन्हों का अधिकतर प्रयोग किया है। संक्षेप तथा कोष्ठक चिन्ह उनकी तुलना में काफी कम है।

विष्णु प्रसाद की कृति में ~~क्राश्रश्रश्र~~ ने अल्प, पूर्ण विराम, प्रश्नवाचक, उदाहरण तथा यौक्त व कोष्ठकों के वाचना की सजाया <sup>जया</sup> है।

स्थान पुरुष चिन्हों को प्रदान रूप में पुनर्जाति ने अपनाया है । अल्प विराम तथा उदात्त चिन्हों की ओर उनकी दृष्टि कम रही है । प्रश्नवाचक पूर्ण विराम, अल्प विराम व कोष्ठक विरामयोजक चिन्हों की अधिकतर प्रयोग मिलता है ।

विशिष्ट प्रकार काट तथा पुनरावृत्ति अधिक चिन्ह-प्रयोग के पक्ष में नहीं है । अन्तर्गत प्रश्नवाचक, अल्प विराम, पूर्ण विराम, स्थानपुरुष तथा कोष्ठक व विरामयोजक, योजक चिन्हों को व्यक्त किया है ।

ऐसी चिन्हों का प्रयोग प्राचीन नाटकों की तुलना में आधुनिक नाटकों में काफी बढ़ गया है तथा उनके प्रयोग में भ्रष्टियों की भी निरंतर अवस्था आती गई है । फिर भी आधुनिक नाटकों में अभी-अभी अल्प विराम का क्भाव मिलता है ।

दसवीं अध्याय

उपसंहार



### उपलब्धि

भारतेन्दु युग से लेकर आधुनिक युग तक के नाटकों का विस्तृत विवेचन करने पर यह स्पष्ट होता है कि, आधुनिक नाटकों की शैली, अभिव्यक्ति की स्वाभाविकता और नाटकीय तत्वों के उचित प्रयोगों की दृष्टि से अधिक प्रभावपूर्ण रही है। आधुनिक नाटकों में भी सामाजिक नाटकों की शैली इस कोटि की है। इन नाटकों की सफलता के कई कारण हैं, एक तो इनके लेखन काल तक नाट्य साहित्य काफी विकसित हो चुका था अतः साहित्य के विकसित होने के कारण नाट्यकारों के भाषा भंडार में वृद्धि हुई जो उन नाटकों में शैली की विकसिता तथा नाटकीय शैली में नया रूप लाने में सहायक हुआ। दूसरा कारण नाट्यकारों की शैक्षिक योग्यता भी आरंभिक नाट्यकारों की तुलना में अधिक रही है जिसका प्रभाव उनके नाटकों पर पड़ा। सामाजिक नाटकों के लेखनकाल तक नाट्य साहित्य की भूल व वृद्धियाँ काफी सामने आ गयी थी जिससे इन नाट्यकारों ने अपने नाटकों को बताया वह भी नाटकीय शैली की सफलता का कारण है। आधुनिक प्रभावपूर्ण शैली के कुछ महानिबन्धकार मित्र, उपेन्द्रनाथ अत्र, गोविन्द बल्लभ पन्त, विष्णु प्रभाकर, मोहन राकेश के [आधे अधूरे] सामाजिक नाटकों में व्यवहृत हुई है। इन नाट्यकारों ने नाटकीय भाषा को जीवन में निष्कटता व गहराई से देखकर व्यक्त किया है। ये नाट्यकार, नाटकों में उसी शैली को अपनाने के पक्ष में हैं जिससे नाटकीयता में बाधा व कृत्रिमता न आ पाये। इन्होंने नये नये शब्दों को व्यवस्थित किया, जिससे नाटकों में नई शब्द शैली का विकास हुआ। वाक्यों की दीर्घता से नाटक को परे कर उनमें संतुलन लाने का प्रयास किया। भाषा की साहित्यिकता व चिंतनशीलता से बचाकर जीवन की यथार्थता से जोड़ा है। प्रसंगानुसार व पात्रानुसार भाषा को नाटक की स्वाभाविकता बनाये रखने हेतु अपनाया है। भाषा की आलंकारिकता से बौद्धिक नहीं होने दिया है, ये उसी सीमा तक अलंकारों को अपनाने के

पक्ष में रहे हैं, जिससे नाटक की व्यवहारिकता बनी रहे। शब्द रक्षित्यों व प्रतीकोंके रूप को सर्वसामान्य की समझ का बनाने के ओर इनकी दृष्टि रही है। नाटकों में रस योजना की परम्परा को तोड़कर भाव द्वारा व्यक्तियों को जान-बूझकर करने का प्रयास इन्होंने किया है। नाटक में स्पष्टता लाने हेतु रैली चिन्हों की ओर भी इनकी दृष्टि काफी रही है। नाटकीय तत्वों में प्रायः उन तत्वों से पहचान किया है जो पुरानी नाटकीय रैली में स्वाभाविक सिद्ध हुए हैं। स्वगत कथन रैली तथा गीतों की योजना की स्वाभाविकता की ओर इनका ध्यान रहा है। स्वगत कथन रैली का इन नाटककारों ने प्रायः खिड़कार दिया है। गीत योजना भी जीवन की यथार्थता को देखकर हुई है। इनके नाटकों में भी कुछ भाषिक कूटियाँ हैं, उसके बाद भी रैली की दृष्टि से ये अधिक उपयुक्त सिद्ध हुए हैं। लक्ष्मीनारायण मिश्र ने अपने नाटकों में जायी कूटियों के विषय में कहा है कि उन्होंने नाटकों में भाषा का कूटपूर्ण प्रयोग उसी प्रकार कराया है जैसे कि मनुष्य अपने बोलने में अवसर करता है।

आधुनिक नाटकों में, कुछ ऐसे भी नाटक हैं जिसमें सामाजिक नाटकों की भाँति रैली प्रयुक्त हुई है, परन्तु कुछ ऐसे तत्व आ गये हैं जिनके कारण वह जितने प्रभावशाली नहीं हो सकते जितने सामाजिक नाटक हैं। इसमें लक्ष्मीनारायण माल, विपिन कुमार अग्रवाल, मयाराक्षस के प्रतीकात्मक नाटक व मणि मधुर और सत्यजित सिन्हा के एक्सर्ड नाटक हैं। ये नाटककार स्वगत कथन रैली, गीत योजना, रैली चिन्हों का प्रयोग, भाषा की किञ्चित्ता व आत्मकारिकता में स्वाभाविकता लाने के पक्ष में रहे हैं व इन्होंने पूर्व के नाटकों की भूलों को भी सुझाया है, परन्तु कुछ ऐसे प्रयोग किए हैं जिनसे नाटकीय रैली अप्रभावक बन गयी है। प्रतीकात्मक नाटकों में प्रतीकों की अधिकता से नाटक दुस्त तथा चौका देने वाले बन गये हैं, जो व्यक्तियों को जान-बूझकर करने के बजाय विचित्रित कर सकते हैं। एक्सर्ड नाटकों में सफल नाटकीय रैली से हटकर कुछ प्रयोग हुए हैं, इसमें कथनों की

दीक्षा को पुनः अपनाया है, जसलील शब्दों का व्यवहार आरम्भ नाटकों की भाँति हुआ है जो उपयुक्त नहीं लगता है। संस्कृत सिन्हा की, अपने नाटक में भाषा के उतार चढ़ाव पर दृष्टि नहीं रही है। भाषा में सर्वत्र एक ही लहजा है पानानुसार भाषा के प्रयोग में असावधानी दिखी है जैसे उर्दू न समझने वाली स्त्री से कहीं कहीं उर्दू के क्लिष्ट शब्द झुकाये हैं। संवादों को इनके नाटकों में सफलता नहीं मिल पाई है।

कृदावन लाल वर्मा, मोहन रावेश, सुरेन्द्र वर्मा तथा सर्वेस्वर दयाल सक्सेना ने अपने नाटकों में शैली की स्वाभाविकता की ओर काफी ध्यान रखा है। कृदावन लाल वर्मा ने सामाजिक नाटकों की भाँति शैली को अपनाया है, परन्तु इनके नाटक में भी कुछ स्थल अटपटे लगे हैं जैसे अंग्रेज पात्र में शुद्ध हिन्दी का प्रयोग करवाना। मोहन रावेश तथा सर्वेस्वर दयाल सक्सेना ने वाक्यों को संक्षिप्त, संतुलित तथा प्रभावपूर्ण बनाने का प्रयास किया है, फिर भी इनके नाटकों में कुछ तत्त्व बाधक लगे हैं। मोहन रावेश के नाटक "नहरों के राजहंस" में प्रतीकों की अधिकता से दुस्वता की भी सम्भावना है। "जायाद का एक दिन" में जाये संस्कृत के क्लिष्ट शब्द व श्लेषपूर्ण प्रयोग जन सामान्य की समझ से परे भी हो सकते हैं। सर्वेस्वर दयाल सक्सेना ने हास्य की सृष्टि हेतु कुछ अटपटी गीत योजना की है। छोटे वाक्यों तथा भाषा की स्वाभाविकता को बनाये रखने का नाट्यकार ने निरन्तर प्रयास किया है। नाट्य शैली को यथार्थ व सर्वग्राह्य बनाने की ओर इनकी दृष्टि रही है। सुरेन्द्र वर्मा ने नाटकों की भाषा को सर्वत्र एक रूप में रखा है। नाटकों की कथा को दृष्टि में रखते हुए संस्कृतानिष्ठ भाषा को अपनाने के पक्ष में थे। प्रसंगानुसार लम्बे व छोटे संवादों को चुना है। भाषा में आत्मकारिकता तो है, परन्तु उससे किसी प्रकार की अस्वाभाविकता नहीं आयी है।

उदयकिर भट्ट, हरिकृष्ण प्रेमी, रामकृष्ण बेनीपुरी, जगदीशचन्द्र माधुर के नाटक उस समय में लिखे गये हैं जब उच्च व महान कोटि के नाटककारों द्वारा हिन्दी में समृद्ध नाट्य परम्पराओं का प्रचलन हो चुका था तथा नाटकों के गुण-दोषों का निश्चय हो चुका है, जिसके कारण इनके नाटकों में ये दोष प्रायः नहीं आ पाये हैं जो आरम्भिक नाट्य रंजी में थे। इन नाटककारों ने संवादों को संक्षिप्त, नाटकोचित संक्षेप तथा प्रभावशाली बनाने की कोशिश की है। वाक्कारिकता से भाषा बौद्धिक नहीं, इस पर ही उन्होंने दृष्टि रखी है। उदयकिर भट्ट ने तो रंजी रंजी में नवीनता लाने हेतु नवीन उपमाओं को व्यक्त किया है। रामकृष्ण बेनीपुरी ने नाटक में रंजी को यथार्थ रूप में रखने का प्रयत्न किया है, फिर भी कुछ व्याकरणगत त्रुटियाँ आ गयी हैं। हरिकृष्ण प्रेमी के नाटकों में कुछ बातें रंजी की दृष्टि से छटकती हैं। उन्होंने दार्शनिक व गम्भीर विषयों पर चर्चा करते हुए उक्तियों में अधिक सारवत्तता नहीं रखी जितनी होनी चाहिए। गीतों की दीर्घता इनके नाटकों में अत्यन्त लगी है। "रक्षा बन्धन" में एक दृश्य का अंत गीत से किया है तो दूसरे दृश्य का आरम्भ गीत से हुआ है जो ठीक नहीं लगा। जगदीश चन्द्र माधुर के नाटकों में संवादों की सरलता तथा स्वाभाविकता पर पूर्ण दृष्टि रही है। शब्दों का चयन नाटकों में कथानक के अनुरूप हुआ है। उन्होंने "पहला राजा" नाटक में कहीं बोल चाल की भाषा को कहीं काव्यरम्य भाषा को व्यवस्थित किया है, जिसे भाषा की सरलता को कम किया है। इसमें प्रयुक्त प्रतीक रूप सर्वमान्य की समझ से परे भी हो सकते हैं। इन सब असंगतियों के बावद भी इनके नाटक उपयुक्तता की कोटि में हैं।

आरम्भिक नाटकों की रंजी में, आधुनिक नाटकीय रंजी को तुलना व स्वाभाविकता के अधिक ध्यान हुए हैं। इनमें रंजी की व स्वाभाविकता के कई कारण हैं। इन नाटकों का रचना काल वह था, जब नाटकों का प्रारम्भ

ही हुआ था। अतः नाटककारों को नाटक की कृतियों, स्वाभाविकताओं अस्वाभाविकताओं का ज्ञान नहीं था। न ही नाट्य साहित्य श्री इतना परिपक्व<sup>ही</sup> था, जिससे नाट्य रचना में कुछ सहायता मिलती, इसी कारण इन नाटकों पर नाटक की बजाय उपन्यासों की शैली का प्रभाव बना रहा। आरम्भिक नाटकों में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के नाटक अपने कालके नाटकों की तुलना में अवश्य उत्कृष्ट कहे जा सकते हैं, परन्तु नाट्य साहित्य की दृष्टि से उनमें काफी दोष है। इनके नाटकों में विस्मयादिबोधक शब्दों की अधिकता है, तत्कालीन वातावरण के कारण अश्लील शब्दों को स्थान मिला है, जो छटकता है। कथनों की दीर्घता, स्वतन्त्र कथन का प्रयोग तथा वाक्य-विन्यास की सिद्धिना इनके नाटकों में प्रायः मिली है। पात्रानुक्रम भाषा के तो ये पक्ष में रहे हैं, परन्तु कहीं-कहीं पात्रों की भाषा में दुरुस्तरा प्रकट हुई है। जैसे "नीलदेवी" में कहीं-कहीं मुसलमान पात्र से उर्दू के दुस्तर शब्दों को बुलवाया है।

चिन्हों के प्रयोग का इनके नाटकों में अभाव रहा है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के सत्सामाजिक नाटककार प्रताप नारायण मिश्र के नाटक "भारत दुर्दशा" पर भारतेन्दु जी की नाट्य शैली का प्रभाव मिलता है। इन्होंने ने भी कथन की दीर्घता, स्वतन्त्र कथन, लम्बे वाक्यों की व्यवस्था किया है। प्रायः वाक्यों की दीर्घता नाटक की गति में बाधक सी लगती है। नाटक कहीं कहीं उपन्यास का प्रतीत होने लगा है। व्याकरण संबंधी दोष से इनका नाटक भी नहीं बच पाया है। प्रताप नारायण मिश्र ने भी अपने नाटक में चिन्हों का अभाव रखा है जिससे प्रायः उचितियों में अस्पष्टता की सम्भावना हो गयी है। इन्होंने भाव को व्यक्त करने का पुरा प्रयास किया है, परन्तु भाषा की स्थिति पर कम ध्यान रखा है।

प्रताप के नाटकों पर उनके अध्ययन तथा बौद्धिक व्यक्तित्व की छाप है। संस्कृत के अध्ययन का प्रभाव इनके नाटकों में प्रयुक्त संस्कृतनिष्ठ

शब्दों के प्रयोग से प्रकट हुआ है। प्रसाद भाषा को पात्रानुसूल रखने की बजाय भावानुसूल रखने के पक्ष में रहे हैं। नाटकों में संस्कृतनिष्ठ शब्दों की अधिकता, भाषा की दुस्वता, अलंकार की अतिप्रयत्ना से भाषा का स्वस्व दब गया है प्रतीकों में गूढ़ता भी व्यक्त हुई है। भाषा का यह स्वस्व अभिन्न की दृष्टि से उपयुक्त सिद्ध नहीं हो सकता। इनके नाटक पठन की दृष्टि से अधिक उपयोगी है। चिन्हों का प्रयोग, भारतेन्दु युग के नाटकों की तुलना में, इनके नाटकों में अधिक हो गया है। प्रसाद के सम्प्रामाणिक नाटककार बट्टीनाथ भट्ट की नाट्य रंगी पर तत्कालीन नाटकों का प्रभाव दिखाता है। इनके नाटक में भाषा सम्बन्धी उत्तर-बढ़ाव का अभाव है। सम्ये कथन, स्वगत कथन तथा पञ्चात्मक संवादों की अधिकता से संवादों का सौन्दर्य तिरछित हो गया है। भाषा के दोष इनके नाटक में भी आये हैं। मुसलमान पात्र अकबर से शुद्ध हिन्दी का प्रयोग करवाना तथा ग्रामीण पात्रों से बातचीत करते हुए राजकर्मचारी द्वारा विलष्ट भाषा का प्रयोग अनुपयुक्त लगा है। एक स्थान पर पृथ्वीराज ने अपनी जाति के कायरपन तथा आत्ममानि को छंदोवद भाषा में व्यक्त किया है, जो असंगत लगा है। व्याकरण सम्बन्धी भ्रम तथा चिन्हों का अभाव इनके नाटकों में दिखाता है। जी०पी० श्रीवास्तव ने अपने नाटक में हास परिहास की सृष्टि मुख्यतः की है, जिसमें नाटककार की दृष्टि भाव-सम्यक्ता की ओर अधिक रही है, भाषा की स्वाभाविकता की ओर कम। अशिष्ट शब्दों की अधिकता, सम्ये वाक्यों तथा अर्थों से नाटक की स्वाभाविकता कम हुई है। गीत योजना कहीं-कहीं बढ़ी चेतनी है जैसे अदामत में गीत योजना।

नाटककारों की नाट्य रंगियों को देखते हुए यह कह सकते हैं कि, बारम्बार नाटकों की रंगी, विविधता न होने के कारण तथा नाटक सम्बन्धी दोषों के कारण अधिक स्वाभाविक तथा प्रभावशाली नहीं हो

हो पायी । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र से लेकर प्रसाद के समसामयिक नाटकों तक काफी नाट्य सम्बन्धी श्रुतियाँ व स्वाभाविकताएँ थी । प्रसाद के बाद नाटकों में काफी परिवर्तन तथा परिवर्धन आया है, जिसका प्रभाव उदयशंकर भट्ट, हरिवृष्ण प्रेमी, रामकृष्ण बेनीपुरी आदि नाटककारों की रैली में प्रकट हुआ है । इसके बाद भी निरन्तर नाटककारों का नाटक की स्वाभाविकता तथा रैली के जाकजम की ओर प्रयास बना रहा । आधुनिक नाटकों में स्वाभाविकता, रैली की विविधता तथा नाट्य सम्बन्धी तत्त्वों के उचित प्रयोग की ओर नाटककारों की दृष्टि काफी रही है, जिसका परिणाम आधुनिक सफल नाटक है ।

# संकेत चिन्ह

=====

|               |             |                           |             |
|---------------|-------------|---------------------------|-------------|
| अज्ञात शत्रु  | - अज्ञात०   | पवना राजा                 | - प०रा०     |
| अमृत पुत्र    | - अमृत०     | ककरी                      | - ककरी      |
| अम्बपाली      | - अम्ब०     | भारत दुर्दशा              | - भारत० भा० |
| बाधे वधू      | - बाधे०     | (भारतेन्दु हरिश्चन्द्र    |             |
| बाबादू का एक  | - बाबादू०   | रचित)                     |             |
| दिन           |             | भारत दुर्दशा              | - भारत० पु० |
| अंगूर की डेरी | - अंगूर०    | (प्रतापनारायण मिश्र रचित) |             |
| अंजो दीदी     | - अंजो०     | मादा केकट                 | - मादा०     |
| अक्षर नगरी    | - अक्षर०    | मुक्ति का रहस्य           | - मुक्ति०   |
| ऊलट फेर       | - ऊलट०      | युगे युगे इतिहास          | - युगे०     |
| कोणार्क       | - कोणार्क   | रस गंधर्व                 | - रस०       |
| चन्द्रगुप्त   | - चन्द्र०   | रक्षा बंधन                | - रक्षा०    |
| जय पराजय      | - जय०       | नहरों के राजवंश           | - नहरों०    |
| भाँसी की रानी | - भाँसी०    | नोटन                      | - नोटन      |
| तिलचट्टा      | - तिल०      | विद्रोहिणी अम्बा          | - वि०अ०     |
| दारभानन्दन    | - दार०      | शपथ                       | - शपथ       |
| दुर्गावती     | - दुर्गा०   | बीचन्द्रवती               | - बीचन्द्र० |
| धूमस्वामिनी   | - धूम०      | रुद्रगुप्त                | - रुद्र०    |
| नायक, जननायक, | - ना०का०वि० | स्वर्ग की भक्त            | - स्वर्ग०   |
| विदुष         |             | सिन्दूर की होनी           | - सिन्दूर०  |
| नील देवी      | - नील०      | सैतुबन्धु                 | - सैतु०     |



## पुस्तक सूची

=====

### हिन्दी नाटक

जयशंकर भट्ट  
उपेन्द्रनाथ अक  
उपेन्द्रनाथ अक  
उपेन्द्रनाथ अक  
गंगा प्रसाद श्रीवास्तव  
गोविन्द बल्लभ पन्त  
जयशंकर प्रसाद  
जयशंकर प्रसाद  
जयशंकर प्रसाद  
जयशंकर प्रसाद  
जगदीश चन्द्र माथुर  
जगदीश चन्द्र माथुर  
जगदीश चन्द्र माथुर  
पताप नारायण मिश्र  
कट्टीनाथ भट्ट  
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र  
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र  
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र  
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र  
मणि मधुकर  
मुद्रा राक्षस  
मोहन रावेल  
मोहन रावेल  
मोहन रावेल  
रामकृष्ण केनी पुरी

विद्रोहिणी अम्बा  
जय पराजय  
जंगी दीदी  
स्वर्ग की भक्त  
ऊलट फेर  
कौर की बेटी  
बन्दुगुप्त  
रुन्दगुप्त  
अजातशत्रु  
ध्रुव स्वामिनी  
कोणार्क  
पहलाराजा  
दशरथ नन्दन  
भारत दुर्गा  
दुर्गाक्षी  
श्री बन्दुक्ली  
नील देवी  
अधिर नगरी  
भारत दुर्गा  
रस गंधर्व  
तिलवट्टा  
बाबादू का एक दिन  
नहरों के राजहंस  
बाधे बधूरे  
अम्बपाली

द्वितीय संस्करण  
सत्रहवां संस्करण  
पहला अंक  
प्रथम संस्करण  
तृतीयावार  
तृतीयावार  
अठारवां संस्करण  
प्रथम संस्करण  
सत्ताइसवां संस्करण  
बाइसवां संस्करण  
प्रथम संस्करण  
संस्करण 1989  
प्रथमसंस्करण  
संस्करण 1959  
प्रभासवृत्ति  
प्रथम संस्करण  
संस्करण 1926  
संस्करण 1926  
प्रथम संस्करण  
संस्करण 1975  
प्रथम संस्करण  
संस्करण 1958  
संस्करण 1973  
छान संस्करण  
संस्करण 1947

लक्ष्मीनारायण मिश्र  
लक्ष्मी नारायण मिश्र  
लक्ष्मीनारायण ताल  
विष्णु प्रभाकर  
विपिन कुमार अग्रवाल  
सुन्दावन ताल वर्मा  
सत्कृत सिन्हा  
सर्वेसर दयाल सर्वसेना  
सुरेन्द्र वर्मा  
सुरेन्द्र वर्मा  
हरिकृष्ण प्रेमो  
हरिकृष्ण प्रेमो

सैदान्तिक ग्रंथ

-----

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल  
ओम प्रकाश गुप्त  
कन्हैयालाला पोद्दार  
कामता प्रसाद गुरु  
कृष्ण कुमार

देसप्रियस

देवेन्द्र नाथ शर्मा

मोन्द

परिपूर्णनन्द वर्मा

भीलानाथ तिवारी

रमार्कर शुक्ल रसाल

रवीन्द्र नाथ श्रीवास्तव

विद्यानिवास मिश्र

सिन्दूर की होली  
मुक्ति का रहस्य  
मादा कैवटस  
युगे युगे वृत्ति  
लोटन  
झांसी की रानी  
अमृत पत्र  
बकरी  
सैतुबन्धु  
नायक, खानायक, विदुषक  
रक्षा बन्धन  
शंपथ

रस मीमांसा  
मुहावरा मीमांसा  
संक्षिप्त अलंकार मंजरी  
हिन्दी व्याकरण  
गद्य संरचना: शैली वैज्ञानिक  
विश्लेषण

अभिव्यक्ति विज्ञान

अलंकार मुक्तावली

शैली विज्ञान

प्रतीक्षा ख

शैली विज्ञान

रस छंदालंकार

शैली विज्ञान और आलोचना  
की नई भूमिका

रीति विज्ञान

संस्करण 20 अप्रैल 1934

संस्करण 1974

नया संस्करण 1972

दूसरा संस्करण

प्रथम संस्करण 1974

द्वितीय संस्करण

प्रथम संस्करण

प्रथम संस्करण

प्रथम संस्करण

प्रथम संस्करण

संस्करण 1970

प्रथम संस्करण

संस्करण 1950

संस्करण 1960

संस्करण 1994 वि०

संस्करण 1978 वि०

प्रथम संस्करण

संस्करण 1974

संस्करण 1951

संस्करण 1976

संस्करण 1964

संस्करण 1977

संस्करण 1955

संस्करण 1972

संस्करण 1973

|                 |                           |                      |
|-----------------|---------------------------|----------------------|
| सुरेश कुमार     | शैली और शैली विज्ञान      | संस्करण 1976         |
| सुरेश कुमार     | शैली विज्ञान              | प्रथम संस्करण 1977   |
| डा० हरदेव बाहरी | व्यावहारिक हिन्दी व्याकरण | चौथी संशोधित संस्करण |

### हिन्दी आलोचनात्मक ग्रन्थ

|                      |                                                  |               |
|----------------------|--------------------------------------------------|---------------|
| उमेश चन्द्र मिश्र    | लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटक                      | संस्करण 1959  |
| ओम प्रकाश शर्मा      | आधुनिक नाटक                                      | संस्करण 1972  |
| गिरिश रस्तोगी        | हिन्दी नाट्य साहित्य और<br>विवेचन                | संस्करण 1967  |
| गिरिश रस्तोगी        | आधुनिक हिन्दी नाटक                               | संस्करण 1968  |
| गिरिश रस्तोगी        | मोहन रावेंश और उनके नाटक                         | संस्करण 1976  |
| गोविन्द दास          | नाट्यकला मीमांसा                                 | " 1935        |
| गोविन्द चातक         | नाटककार जगदीशचन्द्र माथुर                        |               |
| गोविन्द चातक         | प्रसाद के नाटक सृजनात्मक धरातल<br>और भाषिक चेतना | " 1972        |
| जगन्नाथ प्रसाद शर्मा | प्रसाद के नाटकों का शस्त्रीय<br>अध्ययन           | " 1953        |
| जगदीशचन्द्र माथुर    | नाटककार अश्वक                                    | " 1954        |
| जगदीश शर्मा          | मोहन रावेंश की रंगसृष्टि                         | " 1975        |
| जयदेव तनेजा          | लहरों के राजवंश विविध आयाम                       | " 1975        |
| दशरथ ओझा             | हिन्दी नाटक: उद्भव और विकास                      | 1954          |
| दिनेश उपाध्याय       | हमारी नाट्य परम्परा                              | प्रथम संस्करण |
| निर्मला हेमन्त       | आधुनिक हिन्दी नाट्यकारों के<br>नाट्य सिद्धान्त   | संस्करण 1973  |
| पद्मसिंह शर्मा       | वृन्दावन लाल वर्मा-व्यक्तित्व<br>और कृतित्व      | 1958          |
| परमेश्वरी लाल गुप्त  | प्रसाद के नाटक                                   | 1956          |

|                      |                                                                |              |
|----------------------|----------------------------------------------------------------|--------------|
| पुष्पा बंसल          | मोहन रावेश का नाट्य साहित्य                                    | संस्करण 1976 |
| बच्चन सिंह           | हिन्दी नाटक                                                    | " 1958       |
| मूरारी लाल उप्रेती   | हिन्दी में प्रत्यय किवार                                       | " 1964       |
| रमेशचन्द्र जैन       | हिन्दी समास रचना का अध्ययन                                     | " 1964       |
| राजेन्द्र सिंह गौड़  | हमारे नाटककार                                                  | " 2010 वि०   |
| विश्वप्रकाश दीक्षित  | नाटककार हरिकृष्ण प्रेमी                                        | " 1960       |
| विश्वप्रकाश दीक्षित  | आषाढ़ का एक दिन वस्तु और<br>शिल्प                              |              |
| वीरेन्द्र सिंह       | हिन्दी काव्य में प्रतीकवाद का<br>विकास                         | " 1964       |
| वेदव्रत शर्मा        | निराला के काव्य का शैली वैज्ञानिक प्रथम संस्करण 1977<br>अध्ययन |              |
| शान्ति गोपाल पुरोहित | हिन्दी नाटकों का विकासात्मक अध्ययन                             | " 1964       |
| शान्ति मल्लिक        | हिन्दी नाटकों की शिल्पविधि का विकास                            | 1971         |
| सुन्दलाल शर्मा       | हिन्दी नाटक का विकास                                           | " 1977       |
| सुरेश कुमार          | शैली विज्ञान और प्रेमचन्द की भाषा                              | " 1978       |
| सुरेश चन्द्र शुक्ल   | प० प्रताप नारायण मिश्र जीवन और अनुसंधान प्रकाशन<br>साहित्य     |              |
| सुरेशचन्द्र शुक्ल    | हिन्दी नाटक और नाटककार                                         | " 1977       |
| सुधा कालरा           | हिन्दी काव्य विन्यास                                           |              |
| पत्रिकाएँ            |                                                                |              |
| नटरंग                | अंक 18                                                         |              |
| नटरंग                | अंक 21                                                         |              |
| सप्तसिन्धु           | अंक 6, 10                                                      |              |
| सारिका               | मार्च 1973                                                     |              |

English Books

Alan Warner - A short Guide to English Style - English language book society, 1964.

G.W. Turner - Stylistic - Pelican book 1973.

Graham Hough (Ed) - Style & Stylistic - Routledge 1969.

Glen A love michael Payne - Contemporary Essays on style - Scott forsenan & company 1969.

Roger Fowler - Essays on style & language - Routledge 1966.